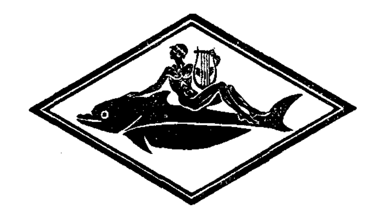
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVI. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XVI. JAHRGANGS DER MUSIK (1923/24)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

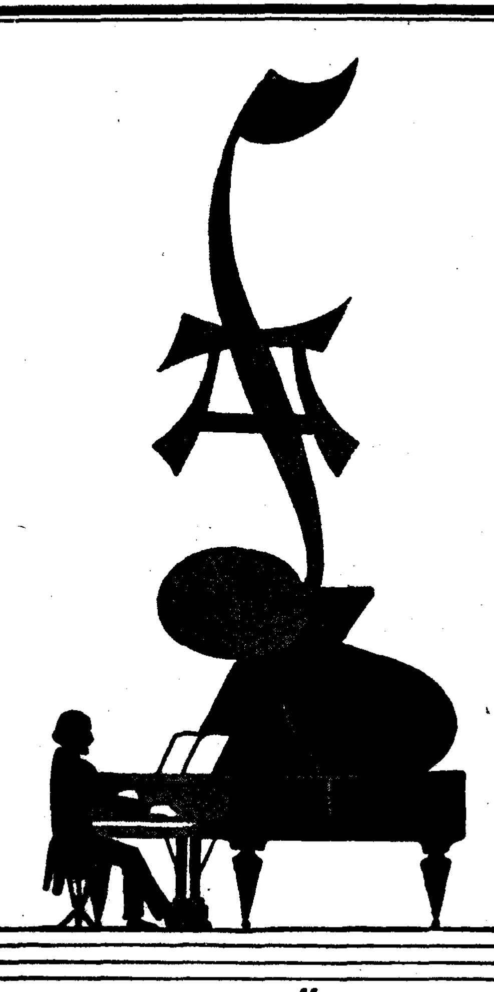
HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVI. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1924

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER



EINE »NEUE« OPER VON MUSSORGSKIJ

VON

OSKAR v. RIESEMANN-MÜNCHEN

Aus der kurzen aber zuverlässigen Mussorgskij-Biographie von W. Stassoff wußte man längst, daß der geniale Schöpfer des »Boris Godunoff« in den letzten Jahren seines Lebens mit der Komposition von zwei großen Bühnenwerken beschäftigt war. Die Stoffgebiete, denen die dramatische Handlung der beiden Werke entnommen war, lagen weitab voneinander. Größere Kontraste waren kaum denkbar: das düstere religiös-mystische Drama »Chowanschtschina«, in welchem alle bösen Geister einer der finstersten Epochen der russischen Geschichte entfesselt zu sein scheinen, und die burlesk komische Episode aus dem kleinrussischen Dorfleben »Der Jahrmarkt von Sorotschinzy«, die Gogol in seinen unsterblichen »Abenden auf dem Vorwerk Dikanka« erzählt. Die beiden Werke wurden von Mussorgskij in den Jahren 1876 bzw. 1877 begonnen, 1881 starb der Komponist als Zweiundvierzigjähriger, ohne eines von ihnen vollendet zu haben. Während er jedoch die »Chowanschtschina« bis zu seinem übrigens völlig unerwartet eingetretenen Tode so weit gefördert hatte, daß sie von seinem getreuen musikalischen Testamentsvollstrecker Rimskij-Korssakoff bald darauf herausgegeben werden konnte, standen die Dinge in bezug auf den »Jahrmarkt« viel weniger günstig. Völlig in Anspruch genommen von den tiefgründigen Problemen der »Chowanschtschina«, die so außergewöhnlich fesselnde Perspektiven der musikalischen Geschichtschreibung eröffneten und ihn auch als tiefschauenden Psychologen aufs höchste interessierten, betrieb Mussorgskij die Arbeit am »Jahrmarkt« mit immer weniger Eifer, bis er sie endlich ganz ruhen ließ. Nicht mit Unrecht hat man auch noch andere Gründe geltend gemacht, die das Erlahmen des Interesses an dieser Arbeit bei Mussorgskij zur Folge gehabt haben. Mussorgskij hatte den Stoff der Gogolschen Novelle aufgegriffen, weniger aus dem Bedürfnis, überhaupt eine komische Oper zu schreiben, als vielmehr mit dem besonderen Zweck, eine kleinrussische Rolle für den unvergleichlichen, wohl erst von Schaljapin wieder erreichten russischen Bühnensänger O. A. Petroff zu schaffen. Petroff, der schon bei der Uraufführung von Glinkas »Das Leben für den Zaren« (1836) die Rolle des Helden Sussanin kreiert hatte, war der erste Darsteller des verkommenen Bet- und Saufbruders Warlaam im »Boris Godunoff« und schuf eine so eindrucksvolle Gestalt aus dieser Rolle, daß sie sich noch lange nach seinem Tode einer legendarischen Berühmtheit in Rußland erfreute. Mussorgskij war mit Petroff und dessen Gattin, die ebenfalls eine überaus talentvolle Bühnensängerin war, eng befreundet. Den Plan zur Oper »Der Jahrmarkt von Sorotschinzy« hat er wahrscheinlich mit dem Ehepaar Petroff zusammen entworfen. Wenig-

stens trägt das kurze Szenarium der Oper, das im Nachlasse des Petersburger Kunst- und Musikschriftstellers Wladimir Stassoff gefunden wurde und das sich jetzt, gleich den meisten Manuskripten Mussorgskijs, in der Öffentlichen Bibliothek zu Petersburg befindet, den ausdrücklichen Vermerk: »Am 19 .Mai 1877 bei A. J. und O. A. Petroff in Petrograd.«*) Als Petroff im Jahre 1878 starb, kam, wenn auch nicht der einzige, so doch ein unzweifelhaft starker Antrieb zur Komposition der Oper in Wegfall. Diesen Antrieb aber brauchte Mussorgskij augenscheinlich, um das Interesse für das ihm eigentlich wesensfremde kleinrussische Milieu wachzuhalten. Petroff, der selbst ein »Chocholl«, d. h. ein Kleinrusse war, mag die Schaffensfreude des Komponisten in dieser Eigenschaft tüchtig angespornt haben. Vielleicht fürchtete Mussorgskij auch, ohne diese »Sachverständigenkontrolle« hin und wieder nicht den rechten Ton zur Schilderung der kleinrussischen Verhältnisse zu finden. Nach den erhaltenen Proben war diese Befürchtung völlig unbegründet. Schwierigkeiten bereitete allerdings die Textfrage. Die Kleinrussen sprechen bekanntlich einen sehr ausgeprägten Dialekt, der zur Zeit der letzten russischen Revolution sogar zur selbständigen »Sprache« erhoben worden ist. Mussorgskij beherrschte, gleich allen Großrussen, das »Ukrainische« natürlich nur sehr unvollkommen. In dieser Hinsicht mag die Hilfe Petroffs unschätzbar gewesen sein. Der Text der erhaltenen Szenen ist durchsetzt mit kleinrussischen Wendungen und Ausdrücken, was ihm ein ganz spezifisches Kolorit verleiht und die handelnden Personen gerade von der komischen Seite in ergötzlichster Weise charakterisiert. Gänzlich unbegründet hingegen ist die von Stassoff unglücklicherweise aufgebrachte und seither in der gesamten Mussorgskij-Literatur, russischen wie französischen, nachgebetete Legende, daß die Schaffenskraft des genialen Komponisten in den letzten Jahren seines Lebens überhaupt nachgelassen habe und daß er daher auch mit dem »Jahrmarkt« nicht recht vorwärts gekommen sei. Es ist unbegreiflich, wie gegenüber dem lebendigen Zeugnisse der letzten Schöpfungen Mussorgskijs diese Legende immer noch aufrechterhalten werden kann. Die letzten Werke Mussorgskijs, die »Chowanschtschina«, der Liederzyklus »Ohne Sonne«, aber nicht zum wenigsten auch die erhaltenen Szenen aus dem »Jahrmarkt von Sorotschinzy«, weisen ebensowenig auf einen Verfall geistiger und schöpferischer Fähigkeiten hin, wie etwa der »Parsifal« oder die letzten Quartette Beethovens. Daß Stassoff, der kein Musiker war, dem mit Riesenschritten fortschreitenden musikalischen Entwicklungsgang seines Freundes nicht recht folgen konnte, ist verzeihlich. Heutzutage jedoch, vier Jahrzehnte nach dem Tode des Komponisten, in denen sich der Blick für die Eigenart seiner Schöpfungen doch sehr bedeutend geklärt hat, beweist das Nachsprechen

*) Mussorgskij benutzte oft scherzweise, wohl um seine slawophilen Neigungen anzudeuten, diese archaisierende, erst bei Ausbruch des Weltkrieges zu kurzen Ehren gelangte und zeitweilig in allgemeinen Gebrauch eingeführte Bezeichnung für die Newaresidenz.

dieser Meinung zum mindesten Gedanken-, wenn nicht völlige Urteilslosigkeit.
Rimskij-Korssakoff, durch dessen Hände fast der gesamte musikalische Nachlaß Mussorgskijs gegangen ist, hat sich mit dem »Jahrmarkt von Sorotschinzy« nicht befaßt. Dieser Umstand genügte, um auch in weiteren Kreisen des musikalischen Rußland das Interesse für dieses Werk Mussorgskijs für lange Zeit lahmzulegen. Die Autorität Rimskij-Korssakoffs in Rußland war so groß, daß man die anfangs immerhin recht schwer erscheinende Kost der Mussorgskijschen Musik nur genießen wollte, wenn man wußte, daß sie von ihm zubereitet oder wenigstens approbiert war. So blieb denn der »Jahrmarkt«, oder was davon erhalten war, in Rußland so gut wie unbekannt, bis im Jahre 1912 — Rimskij-Korssakoff war 1908 gestorben — einiges davon von dem rührigen Petersburger Musikverleger Bessel in einer von W. Karatygin, einem der bekanntesten und tüchtigsten der jüngeren Musikschriftsteller Rußlands, redigierten Ausgabe veröffentlicht wurde. Vorher waren nur einige wenige, längst zu bibliographischen Seltenheiten gewordene Drucke vorhanden, um die man sich jedoch wenig kümmerte. Genaueres Eingehen darauf hätte an dieser Stelle keinen Zweck.*) Die Veröffentlichungen des Jahres 1912, zu denen sich noch eine von A. Ljadoff besorgte und instrumentierte Bearbeitung des Vorspiels »Ein heißer Sommertag in Kleinrußland« gesellte, fielen mit der in Rußland endlich zustande kommenden Mussorgskij-Renaissance zusammen. In hervorragender Weise verdient gemacht um die Belebung des Interesses für den »Jahrmarkt von Sorotschinzy« hat sich der schon erwähnte W. Karatygin. Nach dem Tode von Rimskij-Korssakoff war ihm von der Firma Bessel die Redigierung und Herausgabe der von Rimskij-Korssakoff nicht bearbeiteten Werke Mussorgskijs übertragen worden. Es waren das 14 Lieder, eine Szene aus der Jugendoper »Salambo« (das »Gebet der Salambo«) und Bruchstücke aus dem »Jahrmarkt von Sorotschinzy«. Während der Arbeit daran entstand der Gedanke, die Bruchstücke der Oper im Zusammenhang aufzuführen, vorläufig privatim, ohne Kostüme, konzertmäßig, auch ohne Mitwirkung von Chören. Das geschah zum erstenmal, gewissermaßen als Gedenkfeier des dreißigjährigen Todestages des Komponisten, am 16. März 1911 auf einem musikalischen »Jour fixe« beim damaligen Direktor des Petersburger Marientheaters und Redakteur des »Jahrbuchs der russischen kaiserlichen Theater« Baron Driesen. Der Erfolg beim Publikum, das aus der musikalischen und gesellschaftlichen Elite Petersburgs bestand, war ein durchschlagender. Nun interessierte sich mit einem Male alle Welt für die »neue« Oper von Mussorgskij. Die Aufführung mußte bald darauf in

*) Erschöpfende und durchaus zuverlässige Daten darüber gibt W. Karatygin in einem umfangreichen Aufsatz in dem jetzt leider auch schon zur bibliographischen Seltenheit gewordenen Mussorgskij-Heft der von A. N. Rimskij-Korssakoff, dem Sohne des Komponisten, redigierten, während des Krieges eingegangenen ausgezeichneten russischen musikalischen Monatsschrift »Der musikalische Zeitgenosse« (»Musykalnij Sowremennik«, Petersburg 1917, Nr. 5—6).

»Zarskoje Sselo« im Beisein des Zaren Nikolaus II. wiederholt werden. Die äußerst beifällige Aufnahme, die das Werk auch diesesmal fand, legte den Gedanken nahe, eine Bühnenaufführung zu versuchen. Dieses Ereignis vollzog sich im Theater »Comedia« in Petersburg am 17. Dezember 1911 als eine von der Musikzeitschrift »Der musikalische Zeitgenosse« veranstaltete Extravorstellung. Das gute Gelingen aller dieser Versuche, bei denen sich die sieghafte Macht der musikalischen Inspiration Mussorgskijs immer wieder unweigerlich durchsetzte, brachte bald darauf den Direktor des kurz vorher in Moskau gegründeten »Freien Theaters«, Mardshanoff, auf den Gedanken, das neuentdeckte Werk Mussorgskijs dem Spielplane seines Unternehmens einzuverleiben. Schwierigkeiten bereitete nur der Umstand, daß die Oper unvollendet war, daß bloß unzusammenhängende musikalische Bruchstücke daraus vorhanden waren. Doch schreckte das den unternehmungslustigen und talentvollen Mardshanoff nicht ab. Er sucht ja neue Wege in der Theater- und speziell in der Regiekunst. Vielleicht ließ sich das Genie Mussorgskijs gewissermaßen als Wünschelrute benutzen, um verborgene Quellen auf diesem Gebiete ausfindig zu machen. Jedenfalls meinte er, probieren ginge über studieren — was im Theaterleben ganz besonders zutreffend ist — und beschloß, den »Jahrmarkt« als Singspiel oder als Sprechoper aufzuführen: was an Musik vorlag, sollte gesungen und gespielt, die fehlenden Szenen zwar ergänzt, jedoch nicht komponiert, sondern einfach gesprochen werden. Mit der Sichtung des vorliegenden musikalischen Materials wurde der Moskauer Musikkritiker und Komponist Sachnowskij betraut. Sachnowskij benutzte und instrumentierte alles, was bisher an veröffentlichten und unveröffentlichten Bearbeitungen von Stücken und Szenen der Oper vorlag, auch die erwähnten Bearbeitungen Karatygins. Für die fehlenden Szenen wurde der Dialog der Gogolschen Novelle für die Bühne zurecht gemacht. Das von Mussorgskij selbst, allerdings nur sehr flüchtig entworfene Szenarium wurde, bis auf den dritten Akt, ziemlich genau beibehalten. Damit glaubte man einen Akt der Pietät, die jedoch in diesem Fall vielleicht etwas zu weit ging, zu erfüllen. Es ist nicht unmöglich, daß Mussorgskij selbst noch erhebliche Änderungen an seinem Szenarium vorgenommen hätte. Darauf deutet zum mindesten die Tatsache hin, daß eine von seiner Hand niedergeschriebene Szene des »Jahrmarkts« vorhanden ist, die im Szenarium nicht vorgesehen ist und die sich daher nur mit Mühe in den Gang der Handlung eingliedern läßt. Die Erstaufführung des »Jahrmarkts von Sorotschinzy« in dieser Gestalt, halb als Oper, halb als Komödie, fand am 8. Oktober 1913 im Moskauer »Freien Theater« statt. Schreiber dieser Zeilen hat der immerhin denkwürdigen Aufführung beigewohnt. Der Eindruck war ein geteilter. Die bezaubernd liebenswürdige Musik Mussorgskijs, der unvergleichliche Humor einiger Szenen konnten ihre Wirkung nicht verfehlen, dennoch vermochte das Werk nicht, einen wirklich durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Es ist nicht schwer, die Gründe aus-

findig zu machen, auf die das Versagen der Gesamtwirkung — trotz der unzweifelhaft guten Aufführung — zurückzuführen war. Mussorgskij, der wenn auch kein gewiegter, so doch ein mit unfehlbarem Instinkt für das Bühnenmäßige begabter Dramaturg war, hatte das Szenarium mit geschickter Steigerung nach den Aktschlüssen zu angelegt. Musikalisch ausgeführt hatte er jedoch nur die ersten Hälften des ersten und des zweiten Aktes, vom dritten Akt sogar nur eine einzige, auch ziemlich am Anfang stehende Szene. So mangelte nicht nur den einzelnen Akten, sondern auch dem Werk als Ganzem das Element der musikalischen Steigerung. Nie hat sich die Bedeutung der Musik als szenischer Wirkungsfaktor überzeugender erwiesen. Man hatte während der Aufführung das geradezu schmerzhafte Empfinden, daß den szenischen Vorgängen mit dem Aussetzen der Musik der Lebensfaden abgeschnitten würde. Der fast gänzlich entmusikalisierte dritte Akt war übrigens von der Regie gestrichen und das einzige davon vorhandene Musikstück in den zweiten Akt hineingezogen worden. Die Situation wurde selbst durch die suggestiven Klänge des an den Schluß verlegten »Hopak« nicht gerettet. Man könnte dagegen einwenden, daß ja auch in leichten Spielopern und Operetten Gesangsnummern mit gesprochenem Dialog abwechseln, ohne daß dadurch die Wirkung geschädigt würde. Doch ist es nicht schwer, diesen Einwand zu widerlegen. In der Spieloper baut sich die Wirkung gerade in der Weise auf, daß verhältnismäßig unwichtige Vorgänge, welche die Handlung verbinden, ohne zu ihren wesentlichen Elementen zu gehören, in schnell gesprochenem Dialog vorbeigeführt werden, während dramatisch wichtige Stellen durch die musikalische Untermalung erst das richtige Relief erhalten. In der weisen Ausnutzung dieses Wirkungsfaktors zeigt sich das Verständnis des Verfassers für musikalische Ökonomie. Das »Finale«, d. h. die bis zur Höchstgrenze gesteigerte musikalisch-dramatische Wirkungsmöglichkeit, ist keine zufällige Errungenschaft der ästhetischen Wirtschaftslehre, sondern eine dramaturgische Notwendigkeit. In dem in Rede stehenden Falle wurde dieses Gebot nicht ungestraft mißachtet. Das Fehlen der Finales übte entscheidende Wirkung auf den Erfolg.

Die Moskauer Aufführung des »Jahrmarkts von Sorotschinzy« zeigte somit, daß der Gedanke, das Werk auf diese Weise bühnenfähig zu machen, ein verfehlter war. Sollte der »Jahrmarkt« dem Theater gewonnen und erhalten werden, so mußte er als reine Oper und nicht halb als Oper, halb als Komödie restauriert werden. Es galt also, die fehlende Musik zu beschaffen. Wer würde der Kühnling sein, der es wagte, mit Mussorgskij in die Schranken zu treten? Er fand sich unerwarteterweise unter den Jugendfreunden des Komponisten. Der schon zu Beginn des neunten Jahrzehnts seines Lebens stehende César Cui, der als Kritiker beständig, man weiß nicht recht ob aus Neid oder Unverstand, gegen den »Analphabetismus« und die »musikalischen Schweinereien« seines genialen Zeitgenossen gewettert hatte, machte sich im Jahre

1915 daran, die nachgelassene Oper Mussorgskijs zu vollenden. Vor gar langer Zeit, zu Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, hatte Cui schon einmal eine ähnliche Arbeit — und zwar mit bestem Gelingen — vollbracht. Auf speziellen Wunsch des eigentlichen Begründers der »neurussischen Schule« A. Dargomyschskij vollendete er dessen musikalischen Schwanengesang, die Rezitativoper »Der steinerne Gast«. Freilich hatte er hier nur eine kurze Szene dazuzukomponieren gehabt, während die Oper Mussorgskijs doch recht beträchtliche Lücken aufwies, die auszufüllen waren. Dem Stil Dargomyschskijs hatte sich Cui meisterlich angepaßt. Selbst ein mit feinstem Unterscheidungsvermögen bewaffnetes Ohr kann die musikalischen Nähte im »Steinernen Gast« nicht ausfindig machen. Mussorgskij gegenüber war die Aufgabe der Bearbeitung viel schwieriger. Es galt, stellenweise den dramatischen Aufbau des Szenariums anzutasten oder einige langausgesponnene Szenen musikalisch auszuführen, vor allem aber den Höhepunkt des ganzen Werkes, das Finale des zweiten Aktes, zu komponieren, die »grande scène comique«, wie sie Mussorgskij selbst in seinem Szenarium des Stückes bezeichnet. Die Erstaufführung des »Jahrmarkts von Sorotschinzy« in der Bearbeitung von Cui fand am 13. Oktober 1917 in Petersburg im Theater »Musikalisches Drama« — auch eine von den vielen, künstlerisches Neuland suchenden Theatergründungen Rußlands — statt. Der Erfolg war nur ein mittelmäßiger. Leider liegt der Klavierauszug des Werkes in der Bearbeitung von Cui bis jetzt nicht im Druck vor,*) so daß ein eigenes Urteil über die Eigenschaften dieser Bearbeitung unmöglich ist. Karatygin in dem schon zitierten Aufsatz meint, daß die Musik Cuis »sich nicht durch besondere Vorzüge auszeichne«, allerdings gäbe es darin auch »keine auffallenden Unstimmigkeiten mit dem Geiste und dem Stil Mussorgskijs«, nur stellenweise sei die Musik »etwas matt und süßlich«. Die Instrumentation des Werkes findet Karatygin vollständig mißlungen. Das ließ sich übrigens nicht anders erwarten, denn der Orchestersatz ist nie eine starke Seite des sonst liebenswürdigen Talentes von Cui gewesen. Von den weiteren Bühnenschicksalen des »Jahrmarkts von Sorotschinzy« in der Bearbeitung von Cui in Rußland ist nichts bekannt geworden. Wenige Wochen nach der Erstaufführung setzte bekanntlich die Bolschewikenrevolution ein, und das im Anschluß daran auch im Theaterleben entstandene chaotische Drunter und Drüber hat sich erst in jüngster Zeit wieder zu klären begonnen. Doch ist vom »Jahrmarkt von Sorotschinzy« aus Rußland seither nichts mehr zu hören gewesen.

Dagegen kam aus anderen Landen Kunde von diesem Werk, die um so mehr Interesse erregte, als sich Mussorgskij ja seither eine Art europäischer Berühmtheit erworben hat. Im März 1923 fand im Theater von Monte Carlo die

*) Während der Drucklegung dieses Aufsatzes ist der Klavierauszug des »Jahrmarkts von Sorotschinzy« in der Bearbeitung von Cui bei Bessel (Breitkopf & Härtel) in Leipzig erschienen. Er bestätigt nur das Gesagte und erfordert keine Modifizierung des Urteils.

westeuropäische Erstaufführung der nachgelassenen Oper von Mussorgskij statt, aber nicht in der Bearbeitung von Cui oder Mardshanoff-Sachnowskij, sondern in vollständig neuer Bearbeitung von N. Tscherepnin. Der Spiritus rector dieser Aufführung war der rührige Direktor des Theaters von Monte Carlo, der bekannte Pariser Entrepreneur und Kunstmäzen Baron Roul Gunsbourg. Ihm gehörte auch die Initiative zur musikalischen Neubearbeitung des Werkes.

Frankreich, speziell Paris, ist ohne Frage die Wiege der europäischen Erfolge Mussorgskijs gewesen. Nach dem Triumph des »Boris Godunoff« und der »Chowanschtschina« in der Grande Opéra, nach dem unzweifelhaften Interesse, das die amüsante, leider ebenfalls unvollendete musikalische Komödie »Die Heirat« in einigen Pariser Privataufführungen erregt hatte, war es kein Wunder, daß der findige Baron Gunsbourg auf den Gedanken verfiel, dem französischen Publikum, wenn nicht in Paris selbst, so doch an der Riviera, auch das letzte Bühnenwerk Mussorgskijs vorzuführen. Da er des im Chaos der Sowjetrevolution zeitweilig untergegangenen musikalischen Materials der Cuischen Bearbeitung des »Jahrmarkts« nicht habhaft werden konnte, nach dem halben Mißerfolg, den das Werk in dieser Lesart im Theater »Musikalisches Drama« gehabt hatte, wohl auch nicht sonderlich danach strebte, wandte er sich an den als Emigranten in Paris lebenden Petersburger Komponisten N. Tscherepnin mit dem Vorschlage, eine Neubearbeitung des Werkes vorzunehmen. Nach einer mit dem gleichfalls als Emigranten in Paris lebenden russischen Musikverleger W. Bessel getroffenen Vereinbarung sollte das in dessen Besitz befindliche Rohmaterial der Oper dem Bearbeiter zur Verfügung gestellt werden. Dieses Rohmaterial machte immerhin, wie wir schon wissen, einen recht bedeutenden Teil der Oper aus. In der Bearbeitung von Cui waren — laut den Angaben Karatygins — von den 232 Seiten des (handschriftlichen?) Klavierauszuges nur 75 Seiten von Cui komponiert, gut zwei Drittel der Oper gehörten also unzweifelhaft der Feder Mussorgskijs. Außerdem lag noch reiches Skizzenmaterial vor, das Bessel glücklicherweise auch aus Rußland gerettet hatte. Es entspricht also nicht der Wahrheit, wenn der bekannte französische Musikschriftsteller Vuillermoz in einem gleich nach der Aufführung von Monte Carlo im »Impartial français« von Nizza erschienenen Artikel von »einigen unbrauchbaren Fragmenten, die Mussorgskij von seiner projektierten komischen Oper nach Gogol hinterlassen habe«, spricht. Da diese den Tatsachen nicht entsprechende Behauptung möglicherweise Verbreitung finden wird, sei sie auch hier vorbeugend zurechtgestellt, wie schon anderweitig geschehen ist.*)

Tscherepnin ist von einem gänzlich anderen Gesichtspunkte aus an seine Aufgabe herangetreten wie Cui. Für Cui war das Szenarium Mussorgskijs das

*) Boris v. Schlözer in der »Revue musicale«, 1923, Nr. 9.

unumstößlich Gegebene, das Heiligtum, an dem nicht gerüttelt werden durfte. Es blieb ihm also nichts anderes übrig, als die im musikalischen Entwurf fehlenden Szenen frei hinzuzukomponieren. Tscherepnin hingegen faßte die Musik Mussorgskijs, die ausgeführten Szenen und die Skizzen als das einzig Wesentliche des Werkes auf. Um sich jedoch damit begnügen zu können, mußten nicht unerhebliche Änderungen des Szenariums vorgenommen werden, besonders zum Schluß des ersten und zu Beginn des dritten Aktes. Dafür ist nun aber die Musik durchweg von Mussorgskij selbst komponiert oder besteht doch aus Motiven — volkstümlicher Herkunft oder eigener Erfindung — die sich in den Skizzen des Komponisten zu seiner Oper vorfanden. Im Gegensatz zu Cui tritt Tscherepnin im »Jahrmarkt von Sorotschinzy« wirklich nur als Bearbeiter und nicht auch als Komponist auf. Nichtsdestoweniger werden sich die Gelehrten wohl noch lange nicht einig darüber werden, welcher von beiden Bearbeitern seine Aufgabe mit größerer Pietät erfüllt hat, Cui mit seiner Rücksichtnahme auf den Dramaturgen oder Tscherepnin mit seiner Ehrfurcht vor dem Komponisten Mussorgskij.
In welcher Form präsentiert sich nun die Oper Mussorgskijs in der Bearbeitung von Tscherepnin?
Bevor auf diese Frage näher eingegangen wird, muß der Inhalt der Gogolschen Humoreske kurz erzählt werden. Im Flecken Sorotschinzy ist Jahrmarkt. Die Bauern der ganzen Umgegend finden sich dazu ein. Unter ihnen Tscherewik, der wundervolle Typus eines ukrainischen Dickschädels, dessen westeuropäisches Gegenstück man allenfalls nur in Niederbayern ausfindig machen könnte. Tscherewik bringt eine alte Stute und einige Scheffel Weizen zum Verkauf auf den Jahrmarkt. Außerdem hat er jedoch seine ebenso zungenfertige als anmutslose Gattin Chiwrja und ein liebreizendes Töchterlein Parassja auf seiner Fuhre sitzen. Beim Eingang zum Dorf, an der Brücke, entspinnt sich zwischen einer Gruppe junger Burschen und den Insassen der Fuhre ein Wortgefecht, das damit endet, daß einer der Burschen durch ein wohlgezieltes Stück Straßenschmutz der allzu redegewandten Chiwrja das lose Mundwerk verklebt. Dies die Schürzung des dramatischen Knotens. Das weitere sieht man kommen. Zwischen dem »Parobok«, wie solch junge Burschen auf ukrainisch heißen, Gritzko und der schönen Parassja entflammt natürlich Liebe auf den ersten Blick. Dem Tscherewik ist Gritzko ein willkommener Schwiegersohn, besonders nachdem er ihm in der Jahrmarktsschenke auch seine erstaunliche Trunkfestigkeit bewiesen hat. Durch Handschlag wird das Verlöbnis besiegelt, allein sie haben die Rechnung ohne die verklebte Chiwrja gemacht. Für nichts in der Welt will diese den Übeltäter von der Brücke zum Schwiegersohn. Bei der außergewöhnlichen Energie, durch die sich Chiwrja im Gegensatz zu ihrem Gatten auszeichnet, kann es nicht zweifelhaft erscheinen, wer in dieser Angelegenheit Sieger bleiben wird. Die Sachen der Liebenden stehen hoffnungslos. Da findet sich als »deus ex machina«, wie

auch Mussorgskij auf dem Manuskript seines Szenariums vermerkt, ein Zigeuner ein. Diese findigen, schlauen Gesellen, die in der Ukraine in großen Mengen ihr Wesen treiben, benutzen gerne die günstige Gelegenheit eines Jahrmarktes, um im Trüben zu fischen. Bei den Bauern sind die »Tsigane«, obgleich ein wenig gefürchtet, doch sehr beliebt wegen ihres munteren Wesens und leichten Sinns, der immer auf irgendwelche lustigen Streiche oder einen ganz raffinierten Schabernack gerichtet ist. Der Gogolsche »Tsigan« hat es darauf abgesehen, die dummen Bauern tüchtig zu rupfen, indem er sich den finsteren Aberglauben und die sprichwörtliche Teufelsfurcht dieser von keiner Kultur beleckten, noch ganz und gar in mittelalterlichen Vorstellungen befangenen guten Leute zunutze macht. Er sprengt das Gerücht aus, daß es auf dem Jahrmarktsplatz von Sorotschinzy nicht geheuer sei, weil sich in einer abgelegenen Scheune der Böse in höchsteigener Person angesiedelt habe und von Zeit zu Zeit in Gestalt eines Schweinerüssels oder als Ärmelfetzen eines roten Wamses erscheine. Wehe dem, der ihn zu Gesicht bekommt. Das Resultat seiner Hetze ist eine höchst ungemütliche angstvolle Stimmung unter den Jahrmarktbesuchern, die bei jedem Geräusch zusammenfahren, überall den gefürchteten Schweinsrüssel zu erblicken vermeinen und tatsächlich hin und wieder einen natürlich vom Zigeuner untergeschobenen roten Ärmelfetzen bei ihren Ständen finden. Als der Zigeuner vom Liebesleid des Parobok Gritzko erfährt, beschließt er in seiner Gutmütigkeit, ihm zu helfen. Allerdings vergißt er dabei das Geschäft nicht. Er macht Gritzko den Vorschlag, sein Verlöbnis mit der schönen Parassja zustande zu bringen, wenn dieser ihm für zwanzig Rubel ein Paar Ochsen verkauft. Gritzko geht natürlich mit Freuden auf den Vorschlag ein. Es ist mittlerweile Abend geworden. In der Hütte des Gevatters, bei dem Tscherewik nebst Familie abgestiegen ist, erwartet die unbeugsame Chiwrja ihre besonderen Jahrmarktsfreuden. Trotz vorgerückten Alters ist sie der Liebe nicht abhold und hat auch wirklich einen Liebhaber für ihre überreifen Reize, doch mehr wohl noch für ihre erlesene Kochkunst in Gestalt des Popensohnes und Predigtamtskandidaten Afanassij Iwanowitsch gefunden. Nachdem es ihr gelungen ist, ihren brummigen Gatten, der seinen Mittagsrausch auf der Ofenbank ausschlief, hinauszukomplimentieren, macht sie sich daran, ein Göttermahl für ihren Galan zu bereiten. Endlich erscheint dieser, indem er über den Zaun steigt und sich als Entree in die Nesseln setzt. Doch die wunderbaren Speisen der trefflichen Chiwrja trösten ihn bald über sein Ungemach. Sein Mannesmut nimmt in geradem Verhältnis zu den vertilgten Speisen zu. Endlich riskiert er es sogar, seine Schüchternheit ganz abzulegen und einige handgreifliche Zärtlichkeiten zu wagen. Da — o Schreck — pocht es an die Türe der Hütte: Tscherewik, der Gevatter und einige Nachbarn und gute Freunde kehren vom Jahrmarkt heim. Der Popensohn, halb besinnungslos vor Angst, murmelt Stoßgebete, während ihn die kräftigen Arme Chiwrjas eine Hühner-

stiege hinauf auf den Bodenraum schieben. Die schon stark angeheiterte Gesellschaft, die nun auftritt, tauscht Jahrmarktserlebnisse aus, in denen natürlich die Geschichte des Zigeuners von Teufel, Schweinsrüssel und rotem Wams die größte Rolle spielt. Man redet sich gegenseitig Mut zu, aber die Stimmung wird doch immer ängstlicher trotz des Fäßchens »Siwucha«, das dank der weitschauenden Voraussicht Chiwrjas auf dem Tische erscheint. Nichtsdestoweniger löst das Krachen der Balken unter der Last des Popensohnes Entsetzen und Zähneklappern aus. Nur Chiwrja spielt mit Erfolg die Unbefangene und Tapfere. Da, als die Spannung ihren Höhepunkt erreicht hat, springt plötzlich das Fenster der Hütte auf, und mit fürchterlichem Grunzen steckt ein Schweinskopf seinen Rüssel herein. Ein unbeschreibliches Chaos entsteht, der Predigtamtskandidat saust mit Geklirr und Gekrach aus seinem Versteck herunter, Tscherewik und Gevatter ergreifen in sinnlosem Schreck die Flucht, während der »Tsigan«, der natürlich der Urheber des Schabernacks ist, von seinen Spießgesellen sein Schäfchen in Gestalt verschiedener Ochsen und Gäule ins Trockene bringen läßt. Tscherewik und Gevatter, die die Landstraße entlang geflohen sind, werden von den empörten Dorfbewohnern als Pferdediebe ergriffen und tüchtig verprügelt. Als Retter in der Not erscheint, vom »Tsigan« dirigiert, der Parobok Gritzko, erklärt das Mißverständnis und befreit die Gefangenen aus den Händen ihrer Peiniger. Dieser Freundschaftsdienst kann natürlich nicht unbelohnt bleiben. Nun ist die Hand der schönen Parassja dem Gritzko sicher, denn auch die beschämte Chiwrja wagt keinen Einspruch mehr. Der »Tsigan« bekommt seine Ochsen, und alles löst sich in Wohlgefallen auf.
Zu diesem Stoffe hatte Mussorgskij folgendes Szenarium entworfen:

Orchestervorspiel: »Ein heißer Sommertag in Kleinrußland.«

I. Akt.

1. Jahrmarkt (Chor).
2. Auftritt des Parobok mit seinen Freunden (Anspielung auf Parassja und Chiwrja).
3. Tscherewik und Parassja (ihre Individualitäten — Weizen, Glasperlen).
4. Chorszene der Jahrmarktshändler vom roten Wams — hieraus muß sich eine Szene von vieren entwickeln — Gevatter und Tscherewik.
   Parassja und der Parobok.
5. Nach einer kleinen Weile mischt sich Tscherewik in die Angelegenheit zwischen Parassja und dem Parobok. Rezitativische Szene: der Parobok erklärt sich dem Tscherewik (Schenke).
   NB. Der Zigeuner ist auf der anderen Seite Zeuge der Szene.
6. Auftritt der Chiwrja — Szene mit Tscherewik (der Parobok ist Zeuge der Szene), Chiwrja führt ihren Gatten weg.

7. Der Parobok bleibt traurig zurück. Erscheinen des Zigeuners (Ochsenhandel in bezug auf Parassja).
8. Kleiner Hopak.
   NB. *Intermezzo* (?)

II. Akt (Hütte des Gevatters).

1. Tscherewik schläft. Chiwrja weckt ihn (wirtschaftliche Gespräche, die mehr den Zweck verfolgen, den Mann loszuwerden).
2. Rezitativ Chiwrjas — *Kocherei* — Auftritt des Afanassij Iwanowitsch. *Duettino*.
3. Heimkehr der anderen vom Jahrmarkt. Erzählung vom roten Wams. *Grande scène comique*.

III. Akt.

1. Nacht. Große Aufregung und Durcheinander (mit einem Präludium — der Zigeuner). Nach der Flucht vor dem roten Wams sinken Tscherewik und Gevatter ermattet nieder. Geschrei, daß Pferde und Ochsen gestohlen sind. Die beiden werden gefaßt. Komische Unterhaltung der Verhafteten. Der Parobok rettet.
2. Dumka des Parobok.
3. Morgengrauen. Parassja tritt ins Vorgärtchen hinaus. Dumka. Gedanke an Chiwrja — Selbständigkeit — Triumph und Tanz.
4. Tscherewik und Parassja — Tanz.
5. Der Gevatter und der Parobok kommen mit Gelächter — große Verloberei (Gerede über die Selbstsucht Chiwrjas).
6. Finale.

19. Mai 1877. Bei A. J. und O. A. Petroff in Petrograd.

Sehen wir nun zu, was an musikalischem Material von der Hand Mussorgskijs für dieses Szenarium vorlag, und welche Änderungen am szenischen Aufbau Tscherepnin in seiner Bearbeitung der Oper für notwendig erachtet hat, um mit der vom Komponisten selbst verfaßten Musik auszukommen. Die von Mussorgskij im Klavierauszug hinterlassene Musik zum »Jahrmarkt von Sorotschinzy« besteht aus folgenden Nummern: Das Orchestervorspiel »Ein heißer Sommertag in Kleinrußland«, das in die unmittelbar sich daran anschließende »Jahrmarktszene« übergeht. Diese »Jahrmarktszene« umfaßt folgende Musikstücke: einen Eingangschor, Arioso der Parassja mit eingeflochtenen Repliken des Tscherewik (...»Weizen, Glasperlen« des Szenariums), die Erzählung des Zigeuners vom roten Wams, ein Terzett (Parassja, Gritzko und der Zigeuner), Szene der Freite Gritzkos beim Tscherewik, Chor (der Jahrmarktstrubel geht weiter). Es folgt die »Dumka« — so heißt

auf kleinrussisch ein lyrischer Gefühlserguß immer schwermütigen Charakters — des Parobok und ein Hopak der lustigen Dorfjugend. Außerdem ist eine wundervolle Szene des Tscherewik und des Gevatters vorhanden, die im Szenarium nicht vorgesehen ist, aber ganz augenscheinlich in den ersten Akt hineingehört: die beiden Freunde kommen betrunken aus der Schenke und singen in seliger Selbstvergessenheit das Lied vom »Kosaken, der durch die Steppe nach Poltawa geht« und noch einen prächtigen ukrainischen Rundgesang »Oi, ru-du, ru-du-du«. Wie man sieht, ist zum ersten Akt recht viel Musik vorhanden. Es fehlt nur der im Szenarium vorgesehene Auftritt Chiwrjas und der »Ochsenhandel«.

Vom zweiten Akt liegt ebenfalls fast die gesamte Musik vor, d. h. bis zu den ersten Phrasen der Erzählung des Gevatters vom roten Wams unmittelbar vor der »Grande scène comique«. Diese köstlichen Szenen des zweiten Aktes mit ihrem unnachahmlichen Humor in der Charakteristik der drei handelnden Personen (Tscherewik, Chiwrja und der Popensohn Afanassij Iwanowitsch) haben nur ein Seitenstück in der russischen musikalisch-dramatischen Literatur: die Szene in der »Schenke an der litauischen Grenze« im »Boris Godunoff«.

Sehr viel schlimmer stehen die Dinge mit der Musik zum dritten Akt. Wir besitzen nur eine einzige der sechs im Szenarium vorgesehenen Szenen, nämlich die dritte: »Dumka« der Parassja. Könnte die Qualität die Quantität ersetzen, so wäre es hier der Fall. Diese Dumka gehört zu den schönsten musikalischen Eingebungen, die Mussorgskij gehabt hat.

Welches Verfahren hat nun Tscherepnin eingeschlagen, um das Szenarium und die vorhandene Musik in möglichsten Einklang miteinander zu bringen? Die hauptsächlichsten Veränderungen, die der Bearbeiter am Szenarium vorgenommen hat, scheinen ihren Grund in der nicht vorhandenen Musik des dritten Aktes zu haben. Die ganze erste Hälfte dieses Aktes fehlt, wie wir gesehen haben, d. h.: Flucht des Tscherewik und des Gevatters, Geschrei vom Pferdediebstahl, Verhaftung der beiden, der Parobok Gritzko als Retter. Sollte diese Szene, zu der gar kein Material vorlag, nicht frei komponiert werden, so mußte die Handlung und die Lösung des dramatischen Konfliktes etwas umgemodelt werden. Dann konnte man die Szene streichen. Diese Ummodelung hat Tscherepnin denn auch mit fester und ruhiger Hand vorgenommen. Das Sakrileg ist meines Erachtens nicht so ungeheuerlich, wie es auf den ersten Blick erscheint. Bei Gogol, ebenso wie bei Mussorgskij, kommt es in diesem speziellen Falle durchaus nicht auf die »Fabel« des Stückes an. Wichtig sind nur die vorgeführten Typen in ihrem äußerst charakteristischen Gebaren, wichtig ist die Situationskomik, die sich aus den dramatischen Verwicklungen ergibt. In dieser Beziehung sind sowohl Gogol als Mussorgskij unangetastet geblieben. Doch erfolgt die Lösung des Konfliktes sozusagen gradliniger als bei Gogol-Mussorgskij: erneute Einwände Chiwrjas gegen die

Heirat des Gritzko und der Parassja werden durch einfachen Schiedsspruch des Tscherewik entkräftet: »Ich hab' es so beschlossen: sie sollen auf derselben Wiese grasen.« Ganz augenscheinlich hat der aus der Bodenluke gepurzelte Popensohn das Selbstgefühl des Tscherewik gegenüber seiner widerspenstigen Ehehälfte sehr erheblich gesteigert. Dank dieser veränderten Motivierung konnte die ganze Geschichte vom Pferdediebstahl, von der Flucht, Verhaftung und Befreiung in Wegfall gebracht werden. Um einen Abschluß für den dritten Akt zu gewinnen, hat Tscherepnin den »Hopak« aus dem ersten Akt ans Ende des dritten verpflanzt, was übrigens auch schon Cui und Sachnowskij vor ihm getan hatten. Karatygin, der die Bearbeitung von Tscherepnin natürlich noch nicht kennen konnte, richtet sich gegen dieses Verfahren bei Cui, und zwar hauptsächlich aus der Erwägung, daß im zweiten Akt beim Auftreten der vom Jahrmarkt heimkommenden Gesellschaft Reminiszenzen an diesen Hopak in der begleitenden Musik aufflattern: es gehen den angeheiterten Jahrmarktsgästen die soeben (also im ersten Akt!) gehörten Melodien noch im Kopf herum. Gegen diesen Einwand läßt sich anführen, daß das im Hopak verwandte Hauptthema ein durchaus volkstümliches Motiv ist, das man auf Schritt und Tritt in der Ukraine hören konnte, dessen Auftauchen in der Vorstellung vergnügter Jahrmarktsbesucher also nicht besonders motiviert zu werden braucht. Cui hatte allerdings, wie Karatygin meint, auch noch aus anderen Gründen den Hopak im ersten Akt unterdrückt. Er wollte, da sich auch als Finale für den dritten Akt gewissermaßen von selbst ein Hopak ergab, nicht zwei gleiche Aktschlüsse mit zwei gleichen Tänzen haben, von denen er den zweiten hätte frei komponieren müssen. An den Schluß eines ukrainischen Volksstückes — und das ist der »Jahrmarkt von Sorotschinzy« letzten Endes doch — gehört nämlich unweigerlich ein Hopak, das ist eine von der Tradition geheiligte, unumstößliche Regel, die infolgedessen als stilistische Forderung auftritt. Für Tscherepnin kamen übrigens die Erwägungen Cuis gar nicht in Betracht, da er ja in der Oper nur von Mussorgskij selbst komponierte oder wenigstens auf von Mussorgskij vorbereitetem musikalischen Material beruhende Musik verwenden wollte. Themen zu einem zweiten Hopak fanden sich aber in den Skizzen zum »Jahrmarkt« nicht vor. Somit hatte Tscherepnin keine Wahl. Erscheint die Verpflanzung des Hopak im vorliegenden Falle demnach bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt, so erwecken die sich daraus ergebenden Konsequenzen immerhin einige Bedenken. Infolge der Entfernung des Hopak aus dem ersten Akte blieb als Schlußszene der »Ochsenhandel« übrig — eine weder an sich bühnenwirksame noch besonders für einen Aktschluß sehr geeignete Situation. Um diesem Mangel abzuhelfen, ist Tscherepnin auf eine äußerst kühne Idee verfallen und hat sie auch zur Ausführung gebracht: er schließt den Akt mit einem großen Liebesduett zwischen dem Parobok Gritzko und Parassja ab. Das musikalische Material dazu liefern

das zweite Thema des Orchestervorspiels, das von Mussorgskij selbst gelegentlich zur Charakterisierung der Parassja verwandt wird, und — eines der bezauberndsten Stücke aus dem reichen Liederschatz Mussorgskijs, das Lied »Ob dem Don ein Garten blüht«. Solch ein unbedenklich eigenmächtiges Vorgehen des Bearbeiters kann natürlich nur durch die Wirkung gerechtfertigt werden. Fast scheint es, als müßte das hier der Fall sein. Der Zuhörer sehnt von Anbeginn an eine Aussprache zwischen den Liebenden herbei und kommt nun hier endlich auf seine Rechnung. Daß Mussorgskij selbst eine ähnliche Situation, freilich an einer anderen Stelle vorgeschwebt hat, darauf deutet der auch im Original in Kursivschrift gegebene Vermerk des Szenariums zwischen der vierten und fünften Nummer des ersten Aktes: *Parassja und der Parobok*. Mussorgskij hat von der Ausführung solch einer Szene vielleicht Abstand genommen, weil er einen organischen Widerwillen gegen das Durchschnittssentiment hatte und alle Art von gemeinplätziger Lyrik haßte. Ein einziges Mal mußte er, wenn er nicht das Todesurteil seines größten Werkes eigenhändig unterschreiben wollte, eine Ausnahme machen und das Liebesduett der Marina und des Usurpators für den »Boris Godunoff« schreiben, da die Oper andernfalls von der Direktion der kaiserlichen Theater abgelehnt worden wäre. Aber auch dort würzt er den psychologischen Gehalt der Szene durch das keineswegs an schablonenhafte Liebesduette gemahnende Benehmen der stolzen und kaltherzigen Polin. Kurz und gut, das Liebesduett im »Jahrmarkt von Sorotschinzy« in der Form, in der es jetzt vorliegt, hätte Mussorgskij selbst natürlich nie und nimmer geschrieben. Vom objektiven Standpunkte aus jedoch läßt sich dagegen, da es vollkommen organisch aus der Situation erwächst, nichts einwenden. Zu steinigen braucht man den Bearbeiter deswegen jedenfalls noch lange nicht.

Vom rein musikalischen Standpunkt verdient die Arbeit Tscherepnins im ganzen größte Bewunderung, wenigstens soweit sich nach dem Klavierauszug urteilen läßt. Doch ist Tscherepnin, ein Schüler Rimskij-Korssakoffs, als Komponist gerade durch seine talentvolle und ideenreiche Behandlung des Orchesters bekannt geworden, so daß man wohl annehmen darf, daß diese Seite seiner Bearbeitung der rein konstruktiven nicht nachsteht. Sein Werk zeigt vor allen Dingen ein erstaunliches Einfühlungsvermögen in die Stileigentümlichkeiten Mussorgskijs. Die Bearbeitung Tscherepnins erweckt seitenlang die Überzeugung, daß man es mit einem Originalwerk Mussorgskijs zu tun hat. Selbst wenn man den musikalischen Stil Mussorgskijs von Grund aus kennt, könnte man hier oft getäuscht werden. Das gilt z. B. von der Erzählung des Gevatters vom roten Wams im zweiten Akt, die allerdings durchweg auf motivischem Material aufgebaut ist, das Mussorgskij für den »Jahrmarkt« vorbereitet, aber nicht benutzt hatte. Dieses Stück würde auch unter den Originalkompositionen Mussorgskijs einen Ehrenplatz einnehmen. Dasselbe gilt noch von einigen anderen Episoden (der »Ochsenhandel«, der Stoß-

seufzer des Tscherewik: »Herrgott, warum strafst du uns so hart, es gibt doch schon genug Dreckzeug auf der Welt, da schufst du noch das Weibervolk,« u. a.). Am wenigsten gelungen ist auch in stilistischer Hinsicht das Liebesduett. Freilich hatte Tscherepnin hierfür bei Mussorgskij selbst nur ein Vorbild: das erwähnte Duett im »Boris Godunoff«, an das er sich auch ein wenig anlehnt. Dennoch macht die Schlußszene des ersten Aktes den Eindruck, als sei sie mehr Rimskij-Korssakoff als Mussorgskij oder doch wenigstens einer »Bearbeitung« Mussorgskijs durch Rimskij-Korssakoff nachgebildet.

Bei der »Grande scène comique« im zweiten Akt — ewig schade, daß nicht Mussorgskij selbst mit seinem genialen Humor diese Szene komponiert oder wenigstens entworfen hat — beschränkt sich Tscherepnin klugerweise auf das allernotwendigste. Er beginnt mit einem kurzen Zitat aus der sinfonischen Dichtung »Eine Nacht auf dem Kahlen Berge«, die, wie wir sehen werden, gewisse Beziehungen zu dem »Jahrmarkt von Sorotschinzy« hat, und geht dann nach einem kurzen Kommentar der Versammlung zu dem vom Himmel gefallenen Popensohne in das schon vom ersten Akt her bekannte Lied »Oi, ru-du, ru-du-du« über, das dieses Mal vom Chor gesungen wird und den Akt zu einem höchst vergnüglichen Abschluß bringt.

Der dritte Akt ist ganz kurz gefaßt. Er dauert wenig mehr als fünfzehn Minuten. Außer den beiden Originalnummern, der »Dumka« der Parassja und dem Hopak, bringt er in musikalischer Hinsicht nur Reminiszenzen aus den beiden vorhergehenden Akten.

Im Szenarium von Mussorgskij ist zwischen dem ersten und zweiten Akt ein »Intermezzo« vorgesehen. Was hat es damit für eine Bewandtnis? Aus der »Chronik meines musikalischen Lebens« von Rimskij-Korssakoff ist bekannt, daß die sinfonische Dichtung »Eine Nacht auf dem Kahlen Berge«, die erst durch die Hand des musikalischen Testamentsvollstreckers Mussorgskijs ihre endgültige Fassung erhielt, zum »Intermezzo« für den »Jahrmarkt von Sorotschinzy« ausersehen war — daher auch das von Rimskij-Korssakoff zum Schluß eingefügte Zitat aus der »Dumka« des Parobok; Mussorgskij hatte das Stück ursprünglich für die ihm, Borodin und Rimskij-Korssakoff von der Direktion der kaiserlichen Theater in Petersburg in Auftrag gegebenen Ballettoper »Mlada«, die jedoch in dieser Form nie zustande kam, geschrieben.*) Das Stück schildert allerhand nächtlichen Teufels- und Hexenspuk auf dem Berge »Triglaw«. Mithin wäre es allenfalls auch zur Darstellung der vom »roten Wams« und den grunzenden Schweineschnauzen hervorgerufenen nächtlichen Schrecknissen zu brauchen gewesen. Das Stück liegt nur in der großartigen, mit raffinierten Instrumentationskünsten ausgestatteten Orchesterbearbeitung von Rimskij-Korssakoff vor. In der richtigen Einsicht, daß es in dieser Gestalt nicht recht in den sehr schlichten musikalischen

*) Der Werdegang des Stückes war eigentlich noch komplizierter, doch gehört das nicht hierher.

Rahmen des »Jahrmarkts« hineinpaßt, und daß sich andererseits eine »erleichterte Ausgabe« des in der Korssakoffschen Fassung sehr populär gewordenen Stückes jetzt doch etwas merkwürdig ausnehmen würde, ist das Intermezzo von Tscherepnin, ebenso wie von den früheren Bearbeitern des »Jahrmarkts« nicht an der im Szenarium angemerkten — übrigens ja auch von Mussorgskij selbst mit einem Fragezeichen versehenen — Stelle eingefügt worden.

Die Bearbeitung des »Jahrmarktes von Sorotschinzy« von Tscherepnin wird ebenso in Rußland wie in der ausländischen Fachpresse wohl noch vielfach erörtert werden. Es ist das Unglück Mussorgskijs, daß er kein einziges seiner Bühnenwerke in völlig aufführungsreifer Form hinterlassen hat und infolgedessen immer von »Bearbeitern« abhängig ist. Das Urteil über jede Art von Bearbeitung kann je nach dem Standpunkte des Beurteilers höchst verschieden ausfallen. Es ist leicht denkbar, daß sich Kritiker finden werden, die der Methode Cuis gegenüber der von Tscherepnin angewandten den Vorzug erteilen werden. Wie dem auch sei, jedenfalls ist man Tscherepnin und seinen »Inspiratoren«, dem Baron Gunsbourg und dem Musikverleger Bessel für die nunmehr vorliegende neue Bearbeitung des »Jahrmarkts von Sorotschinzy« zu allergrößtem Dank verpflichtet. Die genialen Szenen Mussorgskijs sind auf diese Weise in einer wirklich bühnenmäßigen und wirkungskräftigen Fassung dem Theater zugänglich gemacht und die russische musikalisch-dramatische Literatur um ein höchst eigenartiges, Darstellern wie Zuschauern sicherlich gleich willkommenes Werk bereichert worden.

In Deutschland hat das Interesse für Mussorgskij in den letzten Jahren sehr stark zugenommen. Der »Boris« hat sich schon viele der größeren Operntheater Deutschlands erobert. Vielleicht sehen sich die Leiter der dafür in Betracht kommenden Theater nun veranlaßt, auch diesem »neuen« Bühnenwerk Mussorgskijs die gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie würden es wahrscheinlich nicht bereuen.



Franz Fiedler, Dresden, phot.

Fritz Busch



Adolf Weißmann
Kohlezeichnung von J. Steinhardt

KÖPFE IM PROFIL

III*)

FRITZ BUSCH — ADOLF WEISSMANN — MICHAEL BOHNEN

FRITZ BUSCH

VON

HANS TESSMER-DRESDEN

Wir sprachen vor Jahr und Tag einmal von vielen allgemeinen Dingen, schließlich auch von Musik und damit natürlich von der Dresdener Oper — erst in dem Augenblick, wo der Begriff »Musik« in das Gespräch einfloß, um nicht mehr daraus zu weichen, erst in diesem Augenblick wurde *Fritz Busch* recht eigentlich lebendig, sehr mitteilsam, im Sprechen produktiv und also äußerst anregend, ja aufwühlend. Er sagte damals ein Wort, das mir nicht wieder entfallen ist und das blitzartig prägnant seine grundsätzliche Haltung in Dingen der Kunst andeutete: »Man kann einen solchen Posten an der Spitze eines Instituts, wie es die Dresdener Staatsoper ist, nur ausfüllen, wenn man von seiner künstlerischen Aufgabe völlig besessen ist.« Es wird Gelegenheit sein, später auf dieses Wort zurückzukommen.

Der da vor seiner Staatskapelle auf dem Führersitz im Orchesterraum der Dresdener Oper thront, ist ein großer, kraftvoller, breitschulteriger, gesunder Mann von vierunddreißig Jahren, behend und bestimmt in Ausdruck und Bewegung, mit flinkem, scharfem Blick, witzbereit, freundlich mit den Freundlichen, kaum je erlahmend in seinem künstlerischen Antrieb, mit dem er alle, die sich ihm unterstellen, fortreißt und mit dem er noch immer Zweifler und kleinliche Nörgler einfach umgerannt hat. Eine nicht sehr umständliche Bahn mit fast steilem Aufstieg liegt hinter ihm. Musikerfüllte Jugendjahre im Elternhause in Siegen (Westfalen), mit vier Brüdern, die sämtlich Künstler wurden, darunter dem früh zu Ruhm gelangten Geigergenie Adolf. Viel Hausmusik, Liebhabertheater, Schule am Kölner Konservatorium bei Steinbach und Uzielli. Bereits 1909 als Theaterkapellmeister nach Riga — wovon noch heute gern mitgeteilte Erinnerungen aufs lustigste zeugen. Nach Riga: Gotha, Pyrmont, 1912 Aachen (Nachfolger Schwickeraths als städtischer Musikdirektor, später Opernkapellmeister). Ein paar Zwischenjahre lang also mehr Konzert- als Theatertätigkeit, einfach deshalb, weil sich Stellungen mit wirklich künstlerischen Voraussetzungen an den deutschen Theatern nicht gleich bieten wollen. Doch als Schillings 1918 seinen Stuttgarter Posten verläßt, wird Fritz Busch vom damaligen Generalintendanten v. Putlitz

*) Köpfe im Profil I: *(Max von Schillings – Hermann Abert — Josef Turnau)* Heft XVI/4, Januar 1924; II: *(Erich Kleiber — Hanns Niedecken-Gebhard — Walter Gieseking)* Heft XVI/5, Februar 1924.

mit lakonischer Kürze als Nachfolger des scheidenden Generalmusikdirektors berufen, dirigiert erfolgreich den »Tristan«, wird Leiter der Oper und bald auch Generalmusikdirektor. Schneller kann es nicht gehen. Nun türmt sich Erfolg auf Erfolg. Die deutschen Musikstädte werden dirigierend erobert — und auf einer dieser Reisen wird auch Dresden in Begeisterung versetzt. Die Kapelle fühlt: hier ist einer, der würdig des verwaisten Schuch-Thrones wäre. Und so wird Busch nach beinahe fünfjähriger umfassender Vorbereitung in Stuttgart mit heller Einmütigkeit zum Beginn der Spielzeit 1922/23 als Generalissimus an die Dresdener Staatsoper berufen. Von hier zieht er seine Kreise weiter noch als früher, nach Skandinavien, in die Tschechoslowakei, in die Schweiz, — auf einer glanzvollen Sommerreise führt er sein Orchester in Stuttgart, Karlsruhe, München, Salzburg vor. Zu seinen ständigen Verpflichtungen tritt die Leitung einiger Sinfoniekonzerte der Berliner Staatskapelle, schließlich die Übernahme der »Meistersinger« für Bayreuth 1924. Und was er im übrigen seit seiner Berufung für Dresden getan hat, das ist so oft gesagt worden und in so weite Ferne gedrungen, daß an dieser Stelle nicht mehr davon die Rede zu sein braucht.

Nur ein Dirigent der heutigen Generation hat einen gleichen Aufstieg erlebt; nur einer noch erzielte eine gleich breite, nachhaltige, enthusiastisch aufrüttelnde Wirkung: Wilhelm Furtwängler. Zwei Menschen, zwei Charaktere, zwei Dirigententypen, die letzten Endes von polaren Gegensätzen zu demselben Ziele gelangen. Busch erkennt mit großer, klarer Offenheit den Unterschied und sieht genau das Verhältnis, in welchem seine Art zu derjenigen Furtwänglers steht. Geht dieser fast stets von einer Vorstellung aus, die er in der Wiedergabe eines Werkes auferstehen läßt, so ergibt sich in Buschs Interpretationen Gestalt und Wesen einer Musik vor allem aus der Intensität des Augenblicks. Die Linie der Musik wird nicht vom Willen bestimmt (außer im rein technischen Sinne), sondern sie ist Ergebnis des jeweiligen Gefühlseinsatzes, der Charakter einer Darstellung das Ergebnis der Temperamentsentladung. Dies ist der Grund dafür, daß man Busch oft einen »Musikanten« genannt hat — was durchaus richtig ist, wenn nicht auch nur im entferntesten in dieser Bezeichnung eine Herabwürdigung angedeutet ist. Busch ist so gar kein »intellektueller« Musiker, sondern ein im tiefsten Verstande naiver, dessen Wirkung eben wieder und wieder auf der außerordentlich produktiven Beziehung zwischen Gemüt und Wille, zwischen Temperament und Charakter beruht. Seine spontane Naturhaftigkeit bewahrt ihn dabei ebenso vor einem Verfall an die musikalische Dekadenz, wie seine sachliche Erkenntnis der künstlerischen Form als des aufschlußreichsten Ausdrucks künstlerischer Persönlichkeit (oder Unpersönlichkeit).

Mit überzeugendem Bewußtsein nennt Busch sich gern den Nachfolger Schuchs, ohne einen Funken von Überheblichkeit, sondern lediglich deshalb, weil er Schuchs künstlerische Prinzipien vollauf vertritt. Das heißt, auf die

Leitung des Orchesters bezogen, z. B.: daß er die absolute technische Vollendung des Orchesterspiels zur Voraussetzung macht für das Spiel der Phantasie, der augenblicklichen Inspiration auf diesem Instrument. Eine besonders schön gelungene Geigenkantilene, eine virtuos geblasene heikle Bläserstelle, die vollkommen reine Wiedergabe einer schwierigen Oboenmelodie inspirieren ihn und steigern seine Fähigkeit der unmittelbaren Suggestion ins Ungemessene. Die jeder großen Leistung voraufgehenden Proben zeigen Busch dabei stets als prachtvollen Orchesterpsychologen, dessen absolute Autorität ihm die Distanz von selbst schafft; im übrigen ist er Musiker unter Musikern — das ist es, was ihn z. B. der Dresdener Staatskapelle in einer heute wohl beispiellosen Art verbindet. Hingebende Probenarbeit aber schafft immer von neuem jene technische Vollendung, deren Geheimnis in der vielfältigen, ganz stark suggestiven Wirkung eines sich breit eröffnenden Gemüts beschlossen liegt, einer Wirkung, die dann in der restlosen Zusammenschweißung der Vielheit des Orchesters zu einer im Willen des Dirigenten aufgehenden künstlerischen Einheit beruht. Ist diese Voraussetzung vorhanden, so beginnt Buschs Wesen sich erst recht zu entfalten; dann wirkt sich jenes Besessensein aus, und wer das Glück hat, ihn gelegentlich in seinen Proben zu sehen, der weiß, daß der Emanation seines Wesens alles möglich ist — wenn es nur wahrhaft künstlerisch, nur wahrhaft Musik ist. Er geht dann mit einer hinreißenden Verve medias in res — so wenn er am Anfang des »Rosenkavaliers«, in den »Meistersingern«, im »Othello« in wenigen Takten die unerhörtesten Steigerungen mit heller Freude erreicht, sicher seines wundervollen Orchesterinstruments, auf dem zu improvisieren ihm höchste Lust ist; wobei es nur nötig ist, der Überfülle Herr zu werden, sie zu bändigen und auch die mitgerissenen Musiker in ein ausgeglichenes Verhältnis der Dynamik zu bringen. Das Wichtige aber ist immer wieder: daß diese Überfülle da ist, dieser große Enthusiasmus — der Vater alles Lebendigen —, dieses jubelnde Sich-in-die-Musik-fallen-lassen.

Zugegeben, daß es Werke gibt, die ihm nicht »liegen«, selbst Werke von Wagner, die er in seiner Jugend abgöttisch geliebt hat und von denen als *seine* »eigentlichen« Wagner-Opern die »Meistersinger« und der »Tristan« heute zu seinen großartigsten Leistungen gehören. In fast allen Fällen aber, wo eine Musik ihm mehr oder weniger widerstrebt, ist festzustellen, daß sie im tieferen Sinne nicht genügend »musikalische«, d. h. echte und ursprüngliche Musik ist, als daß sie in dem Urmusiker jenen schöpferischen Enthusiasmus entzünden könnte. Im übrigen ist es einseitig und nicht richtig, Fritz Busch als Konzert- oder Operndirigenten aufzufassen und gar den einen gegen den anderen auszuspielen. Er erreicht stets, in der Oper wie im Konzert, das Höchste, wenn die angedeuteten Voraussetzungen dazu gegeben sind (wobei in der Oper natürlich ein festes, hingebungsvolles, leistungsfähiges Ensemble als wichtiger Faktor zu allem anderen hinzukommt). Er siegt immer

und überall, wo er restlos sein kann, was er zuerst und zuletzt ist: der große, tiefe, letzter Entrücktheit wie gesteigertster Freudigkeit fähige, innerst bewegte und bewegende Musiker.

ADOLF WEISSMANN

VON

WALTER SCHRENK-BERLIN

Ein großer Musikkritiker muß vor allem ein großer Musiker sein, d. h. er muß irgendwie ein lebendiges Verhältnis zum Schöpferischen haben. Mit dieser Forderung ist im wesentlichen der Kern jenes Problems bezeichnet, das die musikalische Kritik — heute wie immer — sein wird. Sie muß schon deshalb ein Problem bleiben, weil sie im bürgerlichen Sinne gar keinen Beruf darstellt, sondern durchaus auf einer ganz persönlichen Eignung des Geistes beruht, die begrifflich gar nicht leicht faßbar ist. Diese geistige Qualifikation muß a priori vorhanden sein, sie kann entwickelt und gefördert, aber nicht erworben werden. Der große Kritiker wird für diesen Beruf geboren, eine Ausbildung für ihn, auf ihn hin gibt es nicht. Das ist auch der Grund, weshalb große Kritiker viel seltener zu finden sind wie große Künstler. Man darf sagen, daß der große Künstler das Glück der Einseitigkeit hat, er steht unter dem Zwang, seine abnorme Begabung auf das Höchste zu steigern, und er hat das Recht, diese Einseitigkeit zu betonen, denn sie ist seine Stärke. Ein Kritiker, dessen Stärke die Einseitigkeit wäre, hätte damit bewiesen, daß er für sein Amt ungeeignet ist. Von ihm wird eine ungleich breitere künstlerische (und auch menschliche) Basis verlangt, er muß jene vielberufene Objektivität haben, deren Nichtbesitz ein schönes Vorrecht des Künstlers ist. Hiermit soll natürlich in keiner Weise ein Vergleich oder eine Wertung des Künstlers und des Kritikers gegeneinander ausgesprochen sein; es gilt vielmehr nur, jene Grenze scharf zu bezeichnen, die beide voneinander trennt, trennen muß. Denn sie kommen beide von ganz verschiedenen Schichten her an die Kunst heran. In *einem* Punkt aber müssen sie sich treffen, nämlich in der Fähigkeit, ein schöpferisches Erlebnis — jeder auf seine Weise — zu haben.

In diesem Vermögen zur Erkenntnis des Schöpferischen, also des Lebendigen, sehe ich das Wesentliche des großen Kritikers. Er muß ein intuitiver Mensch sein mit jener, man möchte sagen hellseherischen Gabe, das Keimkräftige, Zukunftshaltige im Kunstwerk zu erfühlen und zu deuten. Daraus aber ergeben sich nicht minder wichtige andere Forderungen: zu solch einer »Deutung« gehört einmal eine starke schriftstellerische Begabung, dann eine vollkommene Kenntnis der handwerklichen Grundlagen der Kunst und — vor allem — Freiheit des geistigen Horizonts. Geschicklichkeit im sprachlichen

Ausdruck ohne tiefste Einsicht in die praktische Seite der Musik, in ihre durch das Material bedingten Schaffensgesetze erzeugt nur jene sattsam bekannte »ästhetische Schwafelei«, an der wir gerade genug gelitten haben. Vielleicht noch schlimmer und in ihren Wirkungen verheerender aber ist jene bornierte Engstirnigkeit, die sich erdreistet, den Wert einer schöpferischen Leistung danach zu beurteilen, ob der Komponist vielleicht einen arischen Langschädel hat oder nicht. Das mußte hier einmal gesagt werden; denn solche »Kritiker«, die es beileibe nicht nur in kleinen Städten, sondern auch in deutschen Musikzentren gibt, untergraben das Ansehen und die Autorität der Kritik, und wenn ihre geistigen Absonderungen auch nur von einem kleinen, diesem traurigen Niveau entsprechenden Teil des Publikums ernst genommen werden, so ist es an dieser Stelle, wo speziell über musikalische Kritik gesprochen wird, doch nötig, die sogenannte Urteilskraft und geistige Bedeutung dieser Helden näher zu charakterisieren. Diese Leute rennen alle nach einer Richtung, sie glauben, daß sich die Kunst so und nicht anders entwickeln müsse, sie haben keine Ahnung davon, daß die Musik in ihrem zeitlosen Gang sich verteufelt wenig darum kümmert, was *sie* von ihr erwarten, und da sie weder das Denken gelernt haben, noch fähig sind, mit ihrem verkalkten und überlebten »Schönheits«-Kanon »vom Neuen die Regeln erst aufzusuchen«, urteilen sie wie rechte Dilettanten.

* * *

Es ist klar, daß durch solche geistigen Ohnmachtsanfälle schreiblustiger Auch-Kritiker die Entwicklung nicht aufgehalten werden kann. Die Musik geht ihren Weg weiter kraft des ihr innewohnenden schöpferischen Lebens, und sie entbehrt glücklicherweise auch nicht der verständnisvollen Hilfe und Förderung durch *den* Teil der Kritik, der von ihrem Wesentlichen eine klare Anschauung hat. Die echte, große Kunst kann diese Vermittlung gar nicht entbehren, da sie ihrer Zeit immer voraus ist und deshalb die klärende Kraft wahrer kritischer Erkenntnis braucht. Gerade unsere Zeit aber, in der das Neue mächtig emporsteigt und zur Geltung gelangen will, hat eine klare Scheidung der kritischen Geister herbeigeführt, sie hat eine Phalanx großer Kritiker in dem oben angedeuteten Sinne auf den Plan gerufen, die sich nicht einbilden, daß die Kunst ihretwegen da sei, sondern die ihr aus Passion und innerer Berufung dienen.

Zu diesen Kritikern gehört als einer ihrer am schärfsten profilierten und charakteristischsten Köpfe *Adolf Weißmann.* Dieser jetzt Fünfzigjährige, an Lebendigkeit des Geistes und des Körpers noch ganz Jünglinghafte, ist einer der stärksten Anreger und Förderer alles dessen, was in der Musik entwicklungsfähig und zukunftsträchtig genannt werden kann. Ein in einem großen Zentrum der Musik, vor allem in Berlin wirkender Kritiker, auf den täglich die verschiedensten Eindrücke einstürmen, der jeden Augenblick parat sein muß, sich umzustellen und im bewegten Wechsel der Erscheinungen den je-

weils rechten inneren Ausgangspunkt zur Fixierung eines Urteils zu finden, verliert in solchem »Betrieb« gar leicht jene Spannkraft und Wandlungsfähigkeit, die ihm einzig und allein eine klare, kluge und unbefangene Entscheidung ermöglicht. Von hier aus betrachtet, bringt Adolf Weißmann die idealsten Vorbedingungen für sein Amt als Berliner Kritiker mit. Er hat die schöne und echte Begeisterungsfähigkeit des lebendigen Menschen für alles Eigene, Persönliche und Wesenhafte in der Kunst, er vermag jederzeit spontan und mit offenen Sinnen auf einen Eindruck zu reagieren, ohne dabei in einen blinden Begeisterungstaumel zu verfallen. Davor bewahrt ihn vor allem sein bei aller Sensibilität der Nerven stark ausgebildeter Intellekt, sein klug und fein wägender Kunstverstand, der mit Überlegenheit das Wesentliche der Dinge überschaut und sich von der »schönen« Außenseite, der Mache, dem Artistischen nicht blenden läßt. Diese den wirklich großen Kritiker kennzeichnende Gabe ist der Grund, weshalb er, im Gegensatz zu manchen seiner Fachkollegen, Verfallserscheinungen und krisenhafte Vorgänge im Musikalischen schon da mit intuitiver Sicherheit erkennt, wo andere noch vor einer Hochblüte zu stehen glauben. Er hat die unschätzbare Fähigkeit, eine Musik innerlich und spontan zu erleben, gleichzeitig aber — sozusagen als kühler Beobachter — das Ganze von außen her zu betrachten, so daß sich ihm das Urteil aus den beiden Komponenten der inneren und äußeren Anschauung ergibt. Das sollte natürlich bei jedem guten Kritiker so sein; wie wenige von ihnen aber haben wirklich diese Elastizität?! Falls sie überhaupt denken, so denken sie nicht musikalisch, nicht aus den eigengesetzlichen Bedingungen des Materials heraus, sondern politisch, antisemitisch oder weiß Gott wie, nur nicht sachlich. Oh, sie haben eine hohe Auffassung von dem Amt des »Kunstrichters«, sie wachen mit gestrenger Miene darüber, daß die altehrwürdige »Tradition« keinen Schaden leidet, und sie kommen gar nicht auf den Gedanken, daß es einen überpersönlichen Standpunkt gibt, von dem aus ein Kritiker sagen kann: Dieses Stück gefällt mir zwar nicht, es entspricht nicht meiner Musikempfindung, aber ich fühle doch, daß hier andere, neue geistige Energien und Kräfte am Werke sind, deren verständnisvolle Pflege und Förderung für das Ganze von Wert sein können. Nicht der Kritiker ist die Hauptsache, sondern der Schaffende; *er* geht mit dem Seherblick der schöpferisch Begabten voran, *er* bahnt die neuen Wege, und der Kritiker kann nichts anderes tun, als ihm zu folgen und sein Werk verstehen zu suchen. Dann wird er auch die rechten Worte finden, um denen zu helfen, die fassungslos oder irritiert vor einem neuen Eindruck stehen.

So hat Adolf Weißmann immer Kritik geübt, so hat er — furchtlos und gerecht — für alles das gestritten, was er als gut und fördernswert erkannte. Denn er besitzt die Freiheit des geistigen Horizonts, die alle Erscheinungen mit gleicher Liebe und gleichem Verständnis umfaßt, und er besitzt jene Gabe der Intuition, die im Kunstwerk das Echte und Lebensfähige aufspürt, die

das Wesentliche vom Akzidentiellen zu trennen vermag. Nie fühlt er sich als Anwalt einer »Richtung« (was für ein gräßliches Wort!), und es gibt wohl keine Erscheinung innerhalb der musikalischen Welt der letzten Jahrzehnte, zu der er nicht irgendwie Stellung genommen hätte. Er ist keiner jener stumpfen, prinzipiellen Neinsager, die vom Untergang der Kunst orakeln, weil ihnen etwas gegen den Strich geht, sondern er ist dauernd bemüht, in der »neuen Musik« jene ewigen, zeitlosen Gesetze aufzuzeigen, die auch das Abwegigste und Seltsamste noch organisch mit dem Gewordenen und Gewachsenen verknüpfen. Aber seine Liebe gehört dem Problematischen, dem Ringenden und Werdenden, hier geht er mit Feinfühligkeit den letzten Intentionen im Schöpferischen nach, und er sagt lieber einmal zuviel »Ja«, als daß er mit grob zufahrendem, überheblichem Tadel einen leise keimenden Entwicklungsprozeß stört. Das Ethische in der Kunst versteht sich für ihn von selbst, aber er hat auch Sinn und Liebe für die Kunst als Spiel, und nur wo Programmatisches und Dogmatisches sich einschleichen will, da legt er sein Veto ein. Denn die Kunst ist für ihn das Leben, und nur wo Lebendigkeit und Vitalität des Schaffens herrscht, wo hinter dem Werk ein Mensch, eine Persönlichkeit steht, vermag er freudig zustimmend mitzugehen.
So wirkt er nun schon seit über zwanzig Jahren im Berliner Musikleben, das er von 1903 ab, wo er in Leo Leipzigers Wochenschrift »Roland von Berlin« seine Tätigkeit begann, kritisch betrachtet. Mannigfache Stationen bezeichnen seinen Weg; so schrieb er in Jacobsohns »Schaubühne«, in der »Deutschen Montagszeitung« und im »Berliner Tageblatt«, das er 1915 verließ, um ein Jahr darauf — nach einer kurzen Übergangszeit beim »Berliner Börsenkurier« — den ersten Kritikerposten an der »B. Z.« zu übernehmen, den er heute noch bekleidet. Hier, von diesem weithin sichtbaren und allgemein beachteten Podium aus, hat er sich in unzähligen kritischen Aufsätzen und Abhandlungen vernehmen lassen und hier ist er auch zu jenem Machtfaktor geworden, der aus dem Berliner Musikleben nicht mehr wegzudenken ist. Aber nicht nur aus dem Berliner Musikleben. Wie jeder lebendige Mensch fühlt auch Adolf Weißmann die Bedeutung und den Wert jener vielfältigen künstlerischen Beziehungen von Volk zu Volk, die vor allem für die neue Musik so fruchtbar geworden sind. Durch häufige, bis in die letzte Zeit hinein immer wiederholte Reisen ins Ausland hat er die Beziehungen zu würdigen und zu pflegen gewußt, ohne dabei je zu vergessen, welche überragende Stellung im Reiche der Musik Deutschland einnimmt. Vielmehr hat gerade diese tiefe Kenntnis der Weltmusik seine Überzeugung von der gar nicht zu überschätzenden Bedeutung Deutschlands in allen Dingen der Musik verstärkt, aber sie gibt ihm auch immer wieder Anlaß, auf den Wert hinzuweisen, der in der Befruchtung und Bereicherung des deutschen Musiklebens durch fremde Kunst liegt. Diese Bestrebungen haben ihm, in Verbindung mit seinen Schriften, über die noch zu reden sein wird, einen Namen im Ausland gemacht, ihn

verdankt er aber auch seinem charaktervollen Eintreten für die Reinheit der Kritik. Mit einem Fanatismus, den nur ein von der Mission seines Berufes durchdrungener Mensch aufbringt, wandte er sich jederzeit gegen Mißstände in den Reihen seiner Berufsgenossen. Kein Beruf ist ja davor geschützt, daß sich Elemente in ihm breit machen, die weder die sachliche noch die moralische Eignung für ihn besitzen; in der Kritik aber können solche Leute wahrhaft verheerend wirken. Daß er die unumstößliche moralische Grundlage der Berufskritik immer aufs neue verfochten, daß er sie mit eifernder Liebe unermüdlich betont und verteidigt hat, ist eines der wesentlichsten Verdienste Adolf Weißmanns.

* * *

Für Werk und Wirken des Mannes zeugt — neben seiner Tätigkeit in der Kritik des Tages — eine Reihe von Büchern, die zum Wertvollsten, Aufschlußreichsten und Anregendsten gehören, was in den letzten anderthalb Jahrzehnten über Musik gedacht und geschrieben worden ist. Sie alle dokumentieren Weißmanns Vielseitigkeit, seine umfassende Kenntnis der musikalischen Stile und Epochen und bringen eine Fülle neuer Erkenntnisse auf den mannigfachsten Gebieten der Kunst. Eines aber ist ihnen allen gemeinsam: sie prägen in ihrem geistreichen, blendenden, ja zuweilen virtuosen Stil die agile, beschwingte und lebendige Persönlichkeit ihres Verfassers reizvoll aus. Zugegeben, daß dieser schillernde, man möchte sagen farbenprächtige Stil sich zuweilen selbst überschlägt, daß er, in überströmender Lust an der eigenen Bravour, manchmal allzusehr ins Preziöse abgleitet, so wird man doch sagen müssen, daß diese Art des Schreibens — zumal sie auch auf gründlicher Kenntnis der Materie beruht — ganz erheblich anregender und belebender ist, als so manche trocken-pedantische, wenn auch ebenso gut fundierte Darstellung eines eingefleischten Historikers. Weißmann ist aber ein Künstler, Historie als Selbstzweck haßt er, und er vermag mit der klärenden Kraft seines durch künstlerische Intuition gelenkten Geistes gar manche Zusammenhänge zu schauen, die dem Wissenschafter strenger Observanz trotz allem philologischen Rüstzeug verborgen bleiben.
Es ist hier nicht der Ort und auch nicht der Raum, um sämtliche Schriften Weißmanns eingehend und kritisch zu betrachten. Dazu müßte man ein eigenes Buch schreiben, aber ich will versuchen, das mir wesentlich Erscheinende mit wenigen Worten deutlich zu machen.
Grundlegend für die Kenntnis vom Aufstieg Berlins zum Zentrum der musikalischen Welt ist das umfangreiche Werk »Berlin als Musikstadt«, das eine Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911 gibt. Gerade an diesem Buch, das aus mühevollen Vorarbeiten entstanden ist, kann man Weißmanns lebendige Kraft der Darstellung bewundern, die auch aus trockenem, mit philologischem Fleiß zusammengesuchtem Rohmaterial noch ein anregendes Bild formt. Eindringende historische Studien liegen auch jenen drei

Büchern zugrunde, die sozusagen die sinnliche Seite der Musik spiegeln: »Der Virtuose«, »Die Primadonna« und »Der klingende Garten«. Aber was ist hier aus dem an sich toten Stoff geworden! Den ganzen Duft und den flirrenden Glanz längst verklungener Epochen hat Weißmann mit dem feinsten Instinkt für das Psychologische wieder lebendig gemacht. Sein schon oben betonter Sinn für das Problematische läßt ihn den »Virtuosen« schaffen, ein Buch, das hellsichtig hineinleuchtet in den Seelenkonflikt des großen Instrumentalkünstlers, der ihm aus dem Widerstreit zwischen »äußerer Fertigkeit und innerer Musik« erwächst. Diese Idee wird an einigen für die Genesis des Virtuosentums typischen Vertretern, wie Paganini, Liszt, Rubinstein, Joachim, Bülow, d'Albert und Busoni, entwickelt; unter weiser Beschränkung auf die Umrisse, unter Zurückführung des Entscheidenden und Wesentlichen auf die großen Linien entsteht hier eine Kulturgeschichte des Virtuosen.

War in diesem Werk die Frau notwendigerweise ausgeschaltet, so huldigt ihr Weißmann auf eine besondere und sehr geistreiche Weise in der »Primadonna«. Er zeigt sie als die »schöpferische Urkraft der Oper«, er zeigt, wie das Erotische in der Lyrik und in der Koloratur fruchtbar wird und er preist die Primadonna, die mit ihrer Stimme, dem »Instrument der Liebe«, die Oper erst »macht«. Aus tausend mit feinem Spürsinn ertasteten Kleinigkeiten, aus Anekdote und Historie ersteht vor uns jene seltsame Zeit, die die Oper gebar und in der Musik und Sinnlichkeit, Echtheit und Spielerei einen so reizenden Bund schlossen. — Gewissermaßen eine Synthese dieser beiden Bücher gibt »Der klingende Garten«. »Impressionen über das Erotische in der Musik« heißt der Untertitel, und das Ganze ist ein Hymnus auf Dionysos, den großen Schöpfer und Zerstörer. An Mozart, Schubert, Chopin, an Berlioz, Wagner und Verdi wird die Macht des schöpferisch gewordenen Eros verkündet, und in einigen wundervoll intuitiven Radierungen von Michel Fingesten gewinnt sie bildhafte Gestalt.

Nur kurz sei erwähnt, daß Weißmann über einige Musiker auch monographisch gearbeitet hat. So besitzen wir von ihm ein Buch über Bizet, eines über Chopin, sowie eine kleinere, aber sehr aufschlußreiche Arbeit über Puccini. Das auch stilistisch sehr exklusiv geschriebene Chopin-Buch fühlt sich mit starker Sensibilität in die spezifische Atmosphäre des genialen Polen hinein. Besonderen Wert hat sein vor kurzer Zeit erschienenes Werk über Verdi. Hier ist von einem Deutschen, der gleichwohl von der italienischen Oper im Innersten berührt wird, ein Bild aus Leben und Schaffen des großen Italieners gewoben worden, das den Forderungen Verdis nach Aufrichtigkeit und überlegenem Verstand vollkommen entspricht. Wie nie mehr, so lernen wir hier den Menschen Verdi, der ja hinter jedem seiner Werke steht, kennen, zumal Weißmann auch Gelegenheit hatte, die umfangreiche Briefpublikation von Cesári, Luzio und Scherillo zu verwerten.

Nun aber bleibt noch jene größte, entscheidenste Leistung Weißmanns zu erwähnen, die schon so manche Meinung »Für oder wider« erregt hat, näm-

lich das Buch über »Die Musik in der Weltkrise«. Ihm ging ein Präludium in Gestalt einer Broschüre »Politisch-Künstlerisch-Radikal« vorauf, die schon einige wesentliche Grundgedanken des »Weltkrisen-Buches« vorwegnimmt. Der Plan dieses Buches ist kühn genug: die gesamte Weltmusik der Zeit soll hier betrachtet werden, ihre schillernde Farbigkeit und Vielfalt will es widerspiegeln und zu allem will es Stellung nehmen. Fürwahr, eine Aufgabe, die nur wenige lösen könnten. Weißmann kann es. Er, in dem das Problematische der zeitgenössischen Kunst stark wiederklingt, dem die Musik nicht Literatur, sondern Erlebnis ist, vermag bis zu ihren Quellen hinabzusteigen. Gestützt auf seine ungeheuere Kenntnis der europäischen und auch außereuropäischen Musik gelingt ihm in diesem Buche eine Synthese all der vielgestaltigen Kräfte, die am Schicksal der Musik weben. Auf Einzelheiten einzugehen darf ich mir versagen, zumal eine ausführliche Würdigung des Werkes in den Spalten dieser Zeitschrift bereits erschienen ist.*) Auf eines muß aber noch hingewiesen werden: hier ist aus der Intuition, aus rein künstlerischem Begreifen der Musik ein Stück lebendiger Historie geworden, ein Buch, aus der Zeit entstanden, aber nicht nur für die Zeit. Denn noch in späten Jahren wird man hierauf zurückgreifen müssen, wenn man wissen will, wie ein lebendiger künstlerischer Mensch die musikalischen Erscheinungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts deutete.

* * *

Daß eine Persönlichkeit von dem Range Weißmanns nicht unangefochten durch die Welt geht, ist klar, daß er Feinde hat, selbstverständlich. Aber wer ihn kennt, der weiß auch, daß seine Kräfte mit dem Widerstand wachsen. Auch ist es nicht seine Schuld, daß sich fast kein Gegner findet, der seiner würdig ist. Das alles beweist aber nur seine Bedeutung und seinen Einfluß, der noch ständig im Wachsen ist.

MICHAEL BOHNEN

VON

SIEGMUND PISLING-BERLIN

Ich sah ihn als *Scarpia*. Man darf ihn ruhig mit Novelli oder Mitterwurzer vergleichen. Waren wir denn nicht alle einmal Sadisten, als Kinder, als sich infantile Sexualregungen in Tierquälerei umsetzten, und sind wir es nicht in irgendeinem Sinne, wenn auch vielleicht ohne geschlechtliche Obertöne, geblieben? Wie ließe sich sonst das verruchte, aus Abscheu und Vergnügen gemischte Gefühl bei der Folterung Cavaradossis erklären? Warum hört man niemanden zischen, wenn sich das Stacheldiadem tiefer und tiefer

*) Siehe »Die Musik« XV/3, Dezember 1922. Das Werk ist, wie die *Chopin*- und *Verdi*-Biographie, bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin, erschienen.

in die Schläfen des Unglücklichen gräbt? Das ist das Große an Bohnen, daß er die Freude an der Grausamkeit als ein fürchterliches Element der Menschennatur empfinden läßt.

Bohnens Scarpia unterscheidet sich durch eine Fülle neuer, geistreicher Züge, unterscheidet sich schon in der Maske von allen anderen. Statt eines eleganten, angegrauten Vierzigers ein vom Laster gezeichneter Fünfziger, dem der degenerierte Schädel durch dünne, klebrige, kranke Haarsträhne wächst. Ein verbitterter alter Junggeselle, zerfallen mit sich und der Welt, der nur noch eine einzige Liebe kennt: die Liebe zum Bösen. Mit einer schon rein technisch bewundernswerten Langsamkeit schlürft er dahin — das leibhaftige Unheil. Das schleicht und kräuselt die Lippen, ironische, wollüstige, grausame Lippen, und dreht sich kokett in den Hüften, Cavaradossi lorgnettierend, der blutend auf dem Sofa liegt neben der verzweifelten Tosca. Nie ist die Bindung zwischen Schadenfreude und sadistischer Triebregung klarer geworden. Und dann das Sterben. Ein ausgehöhlter Mensch, Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, sackt in die Knie, setzt sich sacht auf den Boden, streckt sich, murmelt — und verlischt. So und nicht anders mußte dieser Scarpia sterben. Man liebt Bohnen, wenn ihm die Galle steigt: »Wo ist Angelotti, wo ist Angelotti?« Er zerspringt vor Wut. Wir aber frohlocken, daß es unter papierenen Temperamenten so etwas noch gibt.

Und dann *Escamillo*. Das pechschwarze Haar an den Schläfen vorwärts pomadisiert, stierbrüstig, mit schwellendem Bizeps, ganz Potenz und strahlende Männlichkeit. Ein königlicher Toreador. Wie von ungefähr hingestreute Bewegungen lassen das Bild der blutüberströmten Arena erstehen, während der Toro in Hörnern und Trompeten aufbrüllt. Das vergißt sich nicht.

Mephisto aber? Die Diktatur einer genialisch-impulsiven Persönlichkeit, die sich, wenn sie Lust hat, von ihren Einfällen treiben läßt, ist hier vollkommen. Faust und Gretchen sinken neben der in Grau gehüllten, grau geschminkten Riesengestalt in dem weiten, wehenden Mantel zu Begleiterscheinungen herab. Das dramatische Kräfteverhältnis verschiebt sich. Die Oper heißt nun weder »Faust« noch »Margarethe« mehr, sie heißt »Mephisto«. Nein, sie heißt »Bohnen«. Bedenken erheben sich, sobald Mephisto die Brunst des verliebten Paars mit den gröbsten Behelfen zu schüren unternimmt. Ein »Züchtling der Natur« — um ein Wort Matthesons über Keiser anzuwenden — entgleist in Zuchtlosigkeit, unterwirft die Geduld des Publikums einer Belastungsprobe. Sie wäre dem Künstler, der plötzlich aufhört einer zu sein, im alten Wien sehr übel bekommen.

Sein *Ochs von Lerchenau* versöhnt. Ich erlebte es, daß der Holofernes von neulich die Geschlechtlichkeit eines Übermenschen mit aller Diskretion auf die eines Landjunkers umstellt, dem kein Kittel zu schmutzig ist. Bohnen ist vielseitig genug, um den entsetzlichsten Rüpel, der die Opernbühne beschritt, mit liebenswürdiger Behaglichkeit zu mildern und stubenfähiger zu machen.

»Kraft, Kraft, das ist's«, schreit Holofernes, und seht ihr, das ist Kraft, wenn das Trinklied eines Überpotenzlers aufwuchtet, und Herodes den Jehovah anrempelt — »Gott gegen Gott«. Man muß das von Bohnen gehört haben. Wie er nur aussieht! Stämmig, zottigen Haupts, Moloch halb und halb Gorilla. Teufel noch einmal, was für ein Kerl! Judith schmilzt wie Wachs in seinen unentrinnbaren Fäusten. Er spielte in der Generalprobe zur Charlottenburger Reznicek-Premiere im Straßenanzug. Und war doch schon Holofernes.
Scarpia ist ein Pennäler des Sadismus neben *Francesco*. Francesco scheucht den Liebhaber seiner Frau in einen Schrank, zwingt Mona Lisa zu einem ehelichen Liebesduett, dem die Schreie des Erstickenden als fürchterlicher Kontrapunkt dienen. Bohnen hüllt die Figur in die suggestivste Atmosphäre, und wartet mit den Einfällen einer geistreichen Phantasie auf, so unerschöpflich und bunt, daß, vor lauter Mannigfaltigkeit, die Einheitlichkeit zu Schaden kommt. Möchte sich doch der außerordentliche Mann die Definition eines berühmten Malers zu Herzen nehmen: daß nämlich der Stil auf dem Weglassen des Unwesentlichen beruht.
Er kann wundervoll sein. Unvergleichlich, wie er im Dämmerzustande die grausige Szene mit den Frauenhäuptern in »*Ritter Blaubart*« winselt und gluckst. Mit schlangenhafter Dämonie blitzt sein Auge auf Judith. Dann kommt mit einem Schlage eine behäbige Seele zum Vorschein, die sich den Bart d'Andrades vorbindet. Die Schlüsselszene reißt hin. Wenn er dann kommt und die Verfehlung bemerkt und schäumen, nichts als schäumen soll, hört er dem Diener plötzlich ruhig zu, die Hände auf dem Rücken, genau wie sein napoleonischer General im »*Stier von Olivera*«. Die Ganzgescheiten wenden ein, das eben sei die höchste Psychologie, wenn ein Tobender mäuschenstill werde. Falsch, ganz falsch. In *diesem* Verbande, bei *dieser* Musik ist's ein Mätzchen. Blaubart soll nach dem Mord aus dem fürchterlichen Teiche trinken. Ein tief psychologischer Zug! Bohnen eliminiert die Freudsche »Symptomhandlung«. Statt zu trinken, legt er sich ausgerechnet auf den Rücken und kompromittiert den Aktschluß durch unverständliches Lallen. Von Durcharbeitung ist keine Rede. Einzelnes wird genialisch aus dem Block gehauen, der Rest bleibt drin stecken. Der Psychopathiker wird hellseherisch erfaßt, allein er formt sich zu keiner geschlossenen Figur. Hochinteressante Aphorismen, aber kein organisches Ganzes, faszinierende Wallungen, aber kein durchlaufender Faden.
Ich habe seinen *Sachs* und seinen *Amonasro* nie gesehen. Beide werden als vollkommene Leistungen gerühmt. Allein, wie sagte doch ein berühmter Arzt: »Ich glaube nicht, was *ich* sehe, wie soll ich glauben, was *andere* sehen?«
Der Darsteller, wie ich ihn kenne, zu kennen *glaube*, schafft aus dem visuellen Zentrum. Bohnen bekannte die entscheidende Beeinflussung seiner Phantasie durch Farbenvorstellungen ein. Obwohl Sänger, gehört er nicht zum auditiven Typus, was man auch ohne Bekenntnisse nur zu leicht be-

merkt. Er wäre sonst vielleicht in der Tat der deutsche Schaljapin geworden, als welcher er von Literaten ausposaunt wird. Wollte ich behaupten, eine einzige von den mir bekannten Bohnen-Rollen gewähre mir in gesanglicher Beziehung volle Befriedigung, so würde ich mit Recht in den Verdacht kommen, von Gesang und Musik nichts zu verstehen. Bohnen ist mehr als ein Temperament, er ist eine *Natur*. Leider eine undisziplinierte. Mephisto schrieb sich im letzten »Faust« an der Berliner Staatsoper seine Gesetze selber vor. Dem armen Kapellmeister korrigierte er im Rondo vom Goldenen Kalb das Allegro maestoso in Allegro furioso um. Die Hölle schien losgelassen. Eine ungeheure Erregung bemächtigte sich des Publikums. Man genoß eine der größten Sensationen der Singbühne, bis sich der Bann löste, und ein Beifallssturm, wie man ihn an dieser Stätte selten erlebt, den Hörer in die Wirklichkeit zurückrief. Dann ließ Bohnen die Rolle fallen. Das Ständchen war ein Stelldichein aller Gesangsuntugenden, aller Verfehlungen gegen das fixierte Notenbild. Die Domszene wurde gleichsam durchs Megaphon gehört. Und doch, und doch: man geht immer wieder hin und bebt vor Freude bei dem Gedanken, die löwenhafte, dunkle, timbrierte Stimme in »Boris Godunoff« zu hören. Man kommt um Bohnen nicht herum. Er ist so stark, so ganz er selbst. Mag er auch dem vierten König in Goethes »Märchen« gleichen, dessen goldene und silberne Adern durch unedles Erz laufen, er bleibt doch eine Sehenswürdigkeit.

SOZIALE UND KULTURELLE PROBLEME DER MUSIK IM ZEICHEN DER RADIOÜBERMITTLUNG

EIN AUSBLICK

VON

WILHELM HEINITZ-HAMBURG

Mit den Siebenmeilenstiefeln der Technik beginnt die Ära des Radio nun auch Deutschland zu erobern, und manchem Musiker, Dirigenten, Künstler und Konzertagenten mag vielleicht bei dem Gedanken nicht ganz wohl sein, daß man seiner Dienste in Zukunft zu mindestens 99 Prozent entraten, und daß beispielsweise ein einziges hervorragendes Orchester bzw. ein Solist den musikalischen Bedarf des ganzen Reiches decken könnte. Eine solche Entwicklung müßte, falls sie sich in zu kurzer Zeit einstellt, allerdings verhängnisvolle Folgen haben. Wir wollen deshalb versuchen, einzelne Umstände hierbei in kurzen Strichen objektiv zu würdigen.

Der soziale und kulturelle Einfluß der Radioübermittlung von Musik wird zunächst an die Qualität der Vermittlung gebunden sein. Solange die phone-

tischen Bedingungen hierbei nicht einer direkten Darbietung gleichen, solange also etwa Hörmuscheln benutzt werden und dadurch, wie ebenfalls bei Lautsprechern, die Klangfarbe durch den Charakter der Telephonmembran beeinträchtigt wird, kann die Radioübermittlung nur ein Ersatz für künstlerische Leistung sein, wie es beispielsweise auch beim Grammophon durchaus der Fall ist. Eine weitere technische Schwierigkeit ergibt sich leicht durch etwa benachbarte Starkstromleitungen, die die Radiowellen stören und so eventuell einmal mit diabolischer Hand die Beethovensche Eroica in eine Strawinskijsche Soldatenmusik verwandeln.

Dem Künstlerischen stehen hier aber noch andere Hemmungen entgegen. Bekanntlich unterscheidet die moderne Psychologie verschiedene Vorstellungstypen unter den Menschen. Es gibt Motoriker, das sind solche, die die Eindrücke ihrer Umwelt am angemessensten durch nachahmende Selbstbewegungen oder durch Mitbewegungen aufnehmen können. Es gibt Akustiker, die überwiegend auf Gehörtes reagieren, und schließlich Optiker, denen zu einer befriedigenden Ideenassoziation ein *sichtbarer* Nervenreiz mehr oder weniger unentbehrlich ist. Hiervon sind die Motoriker am zahlreichsten. Optische Vorstellungstypen sind zumeist beim weiblichen Geschlecht zu finden.

Da nun die Radioübermittlung von Musik nur den isolierten *akustischen* Teil einer Aufnahme bieten kann, so wird sich wenigstens bei allen Optikern nach Befriedigung der Sensation eine gewisse Unzulänglichkeit der Radiogramme fühlbar machen, d. h. sie werden bei einem so aus jeder Umrahmung herausgerissenen Kunstwerk nicht auf ihre Kosten kommen. Aber hier liegt, ganz abgesehen von den bestimmten Vorstellungstypen, eine weitere Schwierigkeit für das Radio.

Der Stimmungswert eines jeden Kunstwerks empfängt seine Intensität wohl oder übel stets von dem umschließenden Rahmen, von dem Milieu, und zwar von dem sachlichen ebensowohl wie von dem seelischen. Einem gereiften Geschmack würde die noch so vollendete Radiowiedergabe beispielsweise der Berliozschen Totenmesse in seinem Rauchzimmer ästhetisch vieles schuldig bleiben. Ohne genaue Kenntnis der szenischen Situation würde manchem wohl auch die bloß akustische Übermittlung eines Wagnerschen Musikdramas kaum viel Freude bereiten. So würde eine ganze Gattung namentlich lapidarer Werke für den *künstlerischen Genuß* schon in Fortfall kommen.

Etwas anderes wäre aber die unschätzbare Möglichkeit der pädagogischen und der kritischen Benutzung solcher Werke. Wahrscheinlich würde sich hier bald ein ganz neuer Zweig der musikkulturellen Betätigung entwickeln, nämlich die formale und ästhetische Erläuterung hervorragender Denkmäler unserer Literatur. Stellen wir uns etwa vor, daß der Radioapparat einer großen Anzahl von Menschen in ihrer bequemen Häuslichkeit *mit Vortrag und Musikbeispiel* ein Meisterwerk der Tonkunst verständlich macht und ästhe-

tisch nahe bringt, so wird der einzelne beim unmittelbaren Erleben einer originalen Aufführung in der Tat außerordentlich mehr bereichert werden können, als das augenblicklich der Fall ist. Allein diese Möglichkeit stellt die Radioübermittlung in die erste Reihe der musikkulturellen Beeinflussung des Volkes. Solche Arten der Erläuterung könnten damit bis in die entlegensten Kreise und Ortschaften in Stadt und Land dringen. Sie würden als Werbemittel für wirkliche Aufführungen gewiß keine geringe Rolle spielen. Dirigent, Musiker und Konzertunternehmer brauchen also unseres Erachtens vom Radio kaum etwas zu befürchten. Sie haben dazu um so weniger Grund, als der öffentliche Besuch guter Konzerte in der heutigen Gesellschaft sozusagen zu den ethisch-kulturellen Verbindlichkeiten gehört.

Würde das Radio wegen seiner Bequemlichkeit einerseits die Eigenreproduktion der meisten unzulänglichen Begabungen in der Hausmusik erfreulich eindämmen, so böte sich den davon betroffenen Pädagogenkreisen doch ein sozialer Ausgleich durch die einsetzende wirkliche Musikkultivierung des Volkes. Das Radio dürfte wohl dem Klavierspiel überhaupt starke Konkurrenz machen und die Selbstbetätigung wieder mehr auf das Gebiet der Freiluftmusik (Laute, Gitarre, Flöte, Trompete usw.) verlegen. Eine ähnliche Verschiebung des instrumentalen Interesses hat sich ja ohnehin schon wegen der hohen Klavierpreise und der zum Teil leichteren Erlernbarkeit der genannten Instrumente bemerkbar gemacht.

Am leichtesten wird die Radioübermittlung schließlich den Instrumentalvirtuosen, den Solisten ersetzen können, soweit nicht auch hier das oben Gesagte gilt. In Verbindung mit der musikalischen Kultivierung der breiten Volksmassen wird sich vermutlich allmählich das Niveau des Geschmacks und der kritischen Urteilsfähigkeit heben. Das wird zur Folge haben, daß die reproduzierenden Kräfte gezwungen werden, den höchsten technischen und vor allem künstlerischen Anforderungen zu genügen. Halbtalenten dürfte sich damit die musikalische Laufbahn überhaupt nach und nach versperren.

Möglich erscheint uns endlich noch die Bevorzugung bestimmter musikalischer Reproduktionsgebiete durch die Radioübermittlung. Der Klang des Flügels ist z. B. bis heute noch ein Schmerzenskind der Radiotechniker. Der Klang der Singstimme und der einzelnen Orchesterinstrumente dürfte in seinen feinsten Nuancen noch lange Zeit beeinträchtigt bleiben. Auch vermag hier das fehlende optische Moment des Originalvortrags (Ausdrucksbewegungen des Sängers und des Dirigenten) besonders zu stören. Anders erscheint es uns beispielsweise bei den Verhältnissen der Orgel zu sein. Hierbei schaltet das Persönliche des Spielers für den optischen Eindruck zumeist ganz aus. Wegen der übereinstimmenden Tonerzeugung (durch Pfeifen) kann auch die Klangbeeinflussung durch das Telephon mehr ausgeglichen werden. Trotzdem steht der Orgel eine außerordentliche Palette orchestraler Klangwirkungen zur

Verfügung. Die technische Leitung der Schallwellen wird hier auch einfacher sein als bei den beweglichen Orchesterinstrumenten oder gar beim Sänger inmitten einer theatermäßigen Handlung. Nicht weniger dürfte die Personalfrage in bezug auf die Verbilligung des gesamten Unternehmens ihren Einfluß ausüben. So könnte man wohl erwarten, daß sich die Orgel in der Geschichte der Radioübermittlung bald einen bevorzugten Platz erringen wird. Begünstigen wird sich dieses Verhältnis wahrscheinlich noch durch die wirklich kritisch gewordene Nachwuchsfrage für das große Orchester. Es *könnte* dadurch sogar zu einer Wiederbelebung kirchlicher Musik kommen; aber viel eher erwarten wir, daß die neugeschaffenen technischen Übertragungsbedingungen der gesamten Orgelliteratur eine neue Richtung geben würden mit der Tendenz, alles zur Radioübermittlung besonders Geeignete in Klangfarbe, Harmonisierung, Tonlage und Technik zu bevorzugen.

So sehen wir mit der neuen Schallübermittlungsmethode in gewissem Sinne einen neuen Abschnitt musikalischer Kultur anbrechen, falls es selbstverständlich gelingt, die Pflege an sich wertvoller Literatur mit dem rein geschäftlichen Interesse der neuen Errungenschaft in ein angemessenes Verhältnis zu bringen und einer Verflachung *vorzubeugen*, wie sie uns leider das Kino beschert hat. Hier gilt es also für den Musiker, sich gegen die neue Entwicklung nicht etwa feindlich aufzulehnen, sondern zu seinem eigenen sozialen und kulturellen Heil allen seinen Einfluß in die ethische Wage zu werfen, denn: Musica debet esse honesta!

JULIUS BITTNER

EIN GEDENKBLATT ZU SEINEM FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAG

VON

GUSTAV RENKER-BERN

Ich glaube nicht, daß *Julius Bittner* jemals Feinde hatte. Ganz abgesehen von seiner gütigen, begeisterungsfähigen Persönlichkeit, die in ihrem Drange, anderen zu helfen, oft so weit geht, sich bedenkenlos und temperamentvoll selbst zu exponieren, abgesehen von dieser menschlich-prachtvollen Erscheinung reiner, ja naiver Heiterkeit, die inmitten der Überkultur und dem Raffinement unserer Zeit, besonders Wiens der Nachkriegszeit, fest und wurzelstark dasteht wie ein Waldbaum, der in den Großstadtboden versetzt ist und auch dort weiter gedeihen kann. Abgesehen von dem allen, das beim Menschen Bittner immer und immer wieder anzieht. Aber das Persönliche soll hier ausgeschaltet sein, der Künstler soll aus dem Werke sprechen und daraus sein Menschliches offenbaren.



A. Binder, Berlin, phot.

Michael Bohnen



Julius Bittner

Nein, er hat keine Feinde. Es sind viele, leider sehr viele, die Julius Bittner und seinem Schaffen gleichgültig oder sogar ablehnend gegenüberstehen, aber aus den zahlreichen Kritiken, die ich über Bittner gelesen habe, ist mir nie der vereisende Hauch ausgesprochener, bewußter Feindschaft entgegengetreten. Das mag daher kommen, weil man in jedem Werke, selbst in denen, die nicht restlos gelungen sein mögen, den Herzschlag eines echten Musikers und Dichters spürt, der ohne spekulativen Nebengedanken schreibt, weil er's eben muß und weil das, was er schaffen muß, gut im strengsten ethischen Sinn ist. Julius Bittner konnte und kann nie eine Gemeinheit schreiben — wobei unter Gemeinheit im ethisch-künstlerischen Sinn eine Arbeit zu verstehen ist, die bewußter Sensationslust oder wohlberechneter Tantiemenerwartung zuliebe entsteht. Auch seine vielangefochtene »Todestarantella«, das einzige Werk, das vielleicht ein wenig unbedingte Gegnerschaft auslöste, schrieb er nur, weil ihn das Mystische und Phantastische des Sujets reizen mußte. Und er schrieb es, unter dem Druck einer Bestellung für eine Schweizer Festaufführung, wohl etwas zu schnell, um alles Dunkle und Schicksalhafte, das in dem zwar grell skizzierten, in der Grundidee aber nicht üblem Text enthalten ist, voll auszuschöpfen. Dennoch hat die hinreißende Dramatik und ungebändigte Kraft, vor allem aber die quellende Erfindung dieser Musik die Ablehnung nicht verdient, die dem Werke mancherorts geworden ist.

Das hemmende Moment in Bittners äußerem Erfolg lag nie so sehr an leidenschaftlich verbissenen Gegnern (die ja manchmal das Interesse besser erwecken können wie übertriebenes Lob), sondern eher an einer müden Gleichgültigkeit und Bequemlichkeit der großen Masse. Gleichgültigkeit deshalb, weil sie nur durch das sensationell Berauschende, das nicht immer schlecht sein muß, oder durch das Seichte, das immer schlecht ist, emporgerissen werden kann. Bittner ist nie sensationell gewesen; er ist ruhig seinen Weg gegangen und hat die Heiligkeit seiner schöpferischen Einfälle nie durch Einfügen prickelnder Momente getrübt. Und seicht ist er nie gewesen, auch in allerneuester Zeit nicht, da er, von dem Keim des selbst in der schlechtesten Operette liegenden musikalischen Lustspieles geleitet, eine durchaus noble und schöne Operettenmusik schrieb, die auch der Dichterkomponist des »Bergsee« noch immer verantworten kann. Und wenn einer das auf den Hund gekommene Wesen der Operette wieder den olympischen Höhen von Johann Strauß und Millöcker zuführen kann, so ist es kein berufsmäßiger Operettenfabrikant unserer Tage, sondern Julius Bittner. Und vielleicht noch einer: Richard Strauß. Nur muß man sich bei Nennung dieser beiden Namen auf gänzlich veränderten Standpunkt der Operette gegenüber stellen und den üblen Beigeschmack vergessen, den diese Kunstart heute bekommen hat.

Den Bequemen hat es Julius Bittner auch nie recht gemacht. Es war schwer mit dem Mann: er war nie in ein Schema unterzubringen. Wenn jemand einen Gegenstand in eine dafür bestimmte Schublade unterbringen will und

das Ding paßt nicht hinein, wird es so lange gequetscht und gedrückt, bis es in ziemlich deformiertem Zustand in der Lade steckt. Ähnliches ist man nur allzugern mit einem Schaffenden zu tun geneigt. Der Kerl gehört in eine gewisse Ordnungsklasse und — bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Im Falle Bittner allerdings erwies es sich, daß der Mann zu breitschultrig und stiernackig war und einfach die Schublade, in die er von Rechts wegen gehörte, sprengte. Dabei hat er selbst allerdings einige Beulen abgekriegt, kleine Schönheitsfehler, die sich hie und da — selten genug! — in verwirrenden Elementen, gleichsam Fremdkörpern seiner Kunst, zeigen, aber zu belanglos sind, um hier erörtert zu werden.
Als Julius Bittner vor die Öffentlichkeit trat, war sofort ein Schlagwort für ihn gefunden, in dessen Schutz er ruhig und unbehelligt hätte weiter dichten und komponieren sollen: Naturbursche der Musik. Das galt für die »Rote Gred« und den »Musikant« mit ihrer erdnahen, kraftvollen Urwüchsigkeit. Als der »Bergsee« dazu kam, tauchte eine noch dümmere Bezeichnung auf: Schönherr der Musik. Wenn Bittner damals schnurstraks »Glaube und Heimat« komponiert hätte, wär' er sein Leben lang fein 'raus gewesen. Aber er tat es nicht. Er sprengte die Fesseln der geographischen Grenzen seines Künstlertums und schrieb den »Abenteurer«. Darüber entstand ein allgemeines Schütteln des Kopfes, denn der Mann, den die Zufälligkeit des äußeren Lebensschicksals (er war Richter) auf das Gebiet eines allerdings hochkultivierten Dilettantismus (so sagte man) verwiesen hatte, trat plötzlich als Musiker gründlichster Basis, solidesten Könnens hervor. Wäre damals nicht eben der Weltkrieg ausgebrochen, so wäre der »Abenteurer« (in Köln uraufgeführt) vielleicht die gewisse große Sensation gewesen.
Sogar ehrlichen Freunden Bittnerscher Kunst war der Sprung vom Gestade des Bergsees hinab in die Niederungen des dekadenten Grafenschlosses des »Abenteurer« ein Rätsel, das sie bis heute noch nicht gelöst haben. Und doch ist seine Lösung so leicht. Diese Gegensätzlichkeit mußte kommen wie der ganze weitere Weg Bittners, über das aus dem Schmerze über die Geldsucht der Welt geborene »Höllisch Gold« hinweg zu der lichten, schönheitstrunkenen Innigkeit des alten Wien in der »Kohlhaymerin«, dem Werke, das bezeichnenderweise zu der Zeit geschrieben wurde, da Wien elend und verhungernd am Boden lag. Und weiterhin der Weg zum »Rosengärtlein«, darin edles Frauentum gepriesen wird, bis in unsere Tage, in denen der echte, mit allen Gaben des Genius und dem dazu gehörigen Rüstzeug versehene Musiker seine erste Sinfonie schenkte, vor der endlich eine ihn immer bemutternde Kritik das Schwert senken mußte.
Der Ausgangspunkt und das Zentrum dieses organischen Wachsens ist der »Bergsee«. Ich täte den anderen Werken des Meisters bitter unrecht, wenn ich diese Oper als die bedeutendste bezeichnen wollte, weil sie meiner Liebe am nächsten liegt und mir jedesmal eine neue Offenbarung unerschöpflicher

Schönheiten ist. Ich will versuchen, das individuelle Empfinden auszuschalten — wie schwer fällt mir dies im Falle »Bergsee« — und rein musikphilologisch den »Bergsee« als Brennpunkt des Bittnerschen Werkes betrachten, der einesteils Lichtzufuhr aus den früheren Arbeiten hatte, sich andernteils auf das spätere Schaffen auswirkte.

Das Vergangene mag kurz erwähnt sein: Die Bodenständigkeit und Urwüchsigkeit der Volksszenen der »Roten Gred« sind im »Bergsee« auf das richtige künstlerische Maß gebracht; sie sind komprimierter und von lapidarer Wucht, formal also zusammengezogen, inhaltlich aber dadurch erweitert, daß die in der »Gred« und auch im »Musikant« ins einzelne zersplitterten Kräfte im »Bergsee« konzentriert wirken. Diese Konzentration erfolgt vor den Augen des Zuschauers. Die verschiedenen Gestalten des Volkes, zuerst einzeln auftretend, streben wie die Eisenspäne unter einem Magnet zu einer geschlossenen Masse zusammen und einigen sich zu einem grandiosen Ausdruck der Gemeinsamkeit in dem in der Opernliteratur einzig dastehenden Schluß des zweiten Bildes. Es zeugt von der künstlerischen Disziplin des Autors, daß er in einem späteren Werke der Versuchung nicht erlag, mit gleichen Mitteln zu operieren. In dem zehn Jahre später geschriebenen »Rosengärtlein« war dichterisch die Möglichkeit gegeben, eine Parallele der Bergsee-Volksszenen zu schaffen. Der Musiker Bittner entsann sich der alten Erfahrungstatsache, daß Wiederholungen nie die intensive Wirkung des Vorbildes erreichen und verlegte den Schwerpunkt in die Darstellung der beiden Haupthelden, der reinen, aus Liebe opferwilligen Roswitha und des Kuenringergrafen. Diese letzte Gestalt ist im »Bergsee« in der Person des Feldhauptmannes vorgeahnt, im »Rosengärtlein« aber bis zur letzten Konsequenz ausgebaut. Beide Werke sind stark verwandt durch die Betonung des Landschaftlichen, obgleich es jeweilen eine ganz andere Landschaft ist, die der Komponist schildert. Das Achental mit See und Sonnkar ist weit vom Donaustrom und dem Strande Kleinasiens entfernt, aber die weich hinflutende D-dur-Stelle »Man sieht von diesem Felsen aus ...« oder die blauleuchtenden Terzen bei der Schilderung des sonnenflimmernden Meeres haben doch mit dem weihevoll aufgerichteten Des-dur-Motiv der Bergwelt ein Gemeinsames: die Liebe zu den Wundern der Schöpfung, das mystisch-inbrünstige Naturgefühl, das allein es wagen durfte, zu einem von Menschen gänzlich entblößten Bühnenbild die Apotheose des Hochgebirges zu schreiben. Daß damals, nach der ersten Bergsee-Aufführung, die Kritik zu sagen wagte, diese Musik sei eine »Begleitung des fließenden Wassers«, ist ein trauriger Beweis dafür, wie sehr man über der, ach so belanglosen Einzelerscheinung der niederstürzenden Ache die große Allgemeinheit übersah und wie naturfremd das geschäftige Kunstleben großer Städte macht. Wer jemals in stiller Stunde zu Füßen gewaltiger Bergriesen stand, wird diese Musik verstehen, lieben und sich nicht darum kümmern, ob hier ein Gletscherbach rauscht, dort Stein-

schlag durch eine Schlucht poltert. Das alles gehört zu dem Einen, Großen, Unteilbaren. Und nur so ist der Schluß des »Bergsees« zu verstehen.

Die Fäden, die von der Naturverbundenheit des »Bergsee« zum »Rosengärtlein« und zur stillbesonnten Gartenseligkeit der »Kohlhaymerin« ziehen, sind leichter zu begreifen als die anscheinend sprunghafte Gegensätzlichkeit zum »Abenteurer«. Das Beispiel an sich ist ja nicht neu: daß es einen Künstler, der lange in menschenabseitigen Gebieten weilte, nun mitten ins heitere, frohe Alltagsleben mit seinen lustigen Torheiten und lieben Innigkeiten lockte. »Tristan« und »Meistersinger« — »Elektra« und »Rosenkavalier«. Aber selbst solch überraschendem Schritt in eine gänzlich verschiedene, herzhaft diesseitige Welt fehlt nicht der organische Zusammenhang.

Die »Abenteurer«-Musik ist scheinbar ganz isoliert aufgebaut, sie ist, ein technisches Meisterstück ihres Schöpfers, aus einer Keimzelle heraus, dem »Abenteurer«-Thema entwickelt. Warum man gerade aus diesem Umstand dem Dichterkomponisten einen Strick gedreht hat, ist mir glattweg unverständlich. Von den lebenden Meistern wäre nur Richard Strauß an dieser Aufgabe nicht gescheitert; alle anderen hätten sich in endlosen Wiederholungen verbraucht. Julius Bittner stellt sich die Aufgabe, er findet das dunkelsamten verbrämte, von starker Männlichkeit getragene Abenteurermotiv und gießt aus ihm wie aus einem Zaubersack eine Flut von Melodien über sein Werk. Er schmiedet das Motiv unablässig um, wendet es und dreht es, daß immer neue Farben aufblitzen, läßt es hier pompös, dort als Trauermarsch, da als Walzer, dann wieder als ironisch schmachtendes Liebeslied erklingen und spinnt, von diesem Thema ausgehend, stets neue Gedanken weiter.

Das Thema selbst kommt, und hier greift das neue Werk in das früher geschaffene zurück, aus den Bergseegegenden. Es ist ein Naturmotiv wie die Musik der Berge, des Sees, des Sonnenglitzerns über dem Wasser. Es ist jenseits von Gut und Böse — sein Träger Jérôme de Montfleury, alias Blumenbichler, ist eine Naturkraft, die in das Getriebe der Menschen geworfen wird und dort erst ihre Umwandlung erfährt. Äußerlich betrachtet ist er ein Gauner und Betrüger, aber wenn man alles hinwegdenkt, was ihm Gesetz und Sitte aufladen, ist er ein »vorurteilsfreier Absolutmensch«, wie sich Bittner seiner Zeit, als er im »Merker« über seine Oper schrieb, selbst ausdrückte. Die Kraft dieses einzigen echten Mannes unter einer Gesellschaft von Modepuppen ist so groß, daß er auch das ihm hier begegnende Weib zu seiner über den Gesetzen stehenden Art emporziehen kann. Annemarie, die Komtesse von Wolkenburg, wird in der Szene im Schlafgemach frei und zum nur triebhaften Weibe, wie es die Gundula des »Bergsee« immer ist. Ob diese Triebhaftigkeit sich im Sexuellen oder im Verkettetsein mit der Heimat äußert, ist völlig gleichgültig. Maßgebend ist einzig und allein das Absolute, das in Gundula ebenso ausgeprägt ist wie in Montfleury und, wenn auch nur zeitweilig, in Annemarie.

In der Beobachtung dieser Tatsache liegt nach meinem Empfinden das stärkste Verbindungsmoment zwischen »Bergsee« und »Abenteurer«. Aber es gibt noch andere Brücken zwischen den beiden Werken. Vor allem das Satirische. Man darf nicht vergessen, daß Bittners Humor in den dem »Bergsee« vorhergegangenen Werken breit und behaglich, nur einmal (in dem Lehrerkantus des »Musikant«) leicht satirisch war. Im »Bergsee« ist — und das wird bei Erläuterungen des Werkes stets vergessen — eine fast ganz ironisch behandelte Figur, nämlich der Hetzer Grünhofer. Ein bissigerer Spott des radikalen Bolschewismus ist in der Musik nie geschrieben worden. Das grelle Schnarren der aufpeitschenden Dissonanz in den Holzbläsern, dem die gestopften Trompeten eine nasal-komische Färbung geben, zeigt sofort, daß der Mensch nicht ernst zu nehmen sei. Auch weiterhin ist Bittner in der Charakterisierung der Gestalt unerschöpflich — so das schmeichlerisch täppische »Brav, Jörgei, brav«, oder das mit Grausamkeiten scherzende Trällern der Worte »So schön hoch ist der See«. Die Partie des Grünhofer im »Bergsee« ist es eigentlich erst, die dem Komponisten den Sinn für schonungslos scharfe Satire erweckt hat. Er hat das Verfahren, das ihn dort geleitet hat, im »Abenteurer« oft angewandt, hier allerdings sinnfälliger und durch die Dichtung stark unterstützt. Die ganze Zeichnung der verlogenen, im innersten Kern faulen Aristokraten- und Poetengesellschaft ist Satire bis zur letzten Folgerung. Das instrumentale Bild, das der Komponist im Grünhofer gefunden hat, wurde in erhöhtem Maße im »Höllisch Gold« erweitert — das alte Weib dieser Oper ist nichts anderes als ein weiblicher Grünhofer, böse von Urgrund und demgemäß abkonterfeit, im Gegensatz zu dem Teufelchen, dem trotz seiner infernalischen Sendung eine gewisse joviale Gemütlichkeit nicht abzusprechen ist. In der milden Altwienerluft der »Kohlhaymerin« verblaßt die scharfe Linie des unbestechlichen Satirikers ein wenig; auch hier gibt es breitere, mit gütig verstehendem Auge geschaute Komik. Vollends lebendig aber wird der tückische Hetzer aus dem Achental wieder im »Rosengärtlein« in der Gestalt des Pater Vilo.

So ziehen die Wellen des »Bergsee« mit der Folgerichtigkeit eines Naturereignisses ihren Weg. Ausgehend von dem schon ferne liegenden Ufer der ersten Werke bis zu den jüngst geschaffenen Arbeiten, bis zu der farbenreichen, starken Plastik der Sinfonie. An welches Ufer werden sie einmal branden, damit die künstlerische Lebensfahrt des Dichterkomponisten beschließend? Ich glaube, es gibt noch so viel unerschlossene Möglichkeiten in der reichen Begabung Julius Bittners, daß wir uns durch voreiliges Prophezeien seiner Ziele nicht blamieren wollen. Ziele? Ob er überhaupt selbst welche hat außer dem einen großen Ziel aller Schaffenden, mit seinem Pfund redlich zu wuchern und davon der Welt zu schenken, was er kann? Denn er ist keiner, der in ein Schema gepreßt werden darf, er hat sich seine Art, unter die ihn die Musikgeschichte einmal einreihen wird, selbst geschaffen. Wir,

die ihn und sein Dichten erleben, können nichts anderes tun, als dankbar die Gaben aus seinen Händen entgegenzunehmen und mit unseren schwachen Kräften versuchen, ihm seinen Weg zu erleichtern.

UNMATERIELLE KLANGFARBE

KRITISCHE BEMERKUNGEN ZU ZWEI KAMPFSCHRIFTEN*)

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Das Positive an diesen beiden gegen das gesamte heutige Musiksystem gerichteten Kampfschriften würde viel klarer und auch überzeugender zutage treten, wenn Hauer einen besseren Stil schriebe. Denn ganz abgesehen von sprachlichen Schnitzern, wie »Später entpuppten sich mir diese Reihenfolgen . . .« (»Deutung des Melos«, S. 8), oder ». . ., daß es sich bei Melodien nicht immer ausging« (ebendort, S. 9), ist die Dialektik seiner beiden Bücher so sprunghaft und verworren, daß der Autor dem Auswirken seiner Gedanken oft selbst hindernd im Wege steht. Im ersten, 1920 veröffentlichten Band entwickelt Hauer hauptsächlich seine musiktheoretischen Ansichten, während er im 1923 erschienenen zweiten auf der gewonnenen Grundlage weitergeht und seine musikästhetischen Erkenntnisse darlegt.

Musiktheoretisch schaltet der Verfasser, als unbedingter Anhänger und leidenschaftlicher Verherrlicher des temperierten Systems, die akustisch reinen Intervalle als noch allzu eng an den Naturgesetzen haftende, urzeitlich primitive Tonverhältnisse aus seiner Tonwelt aus. Was er anstrebt, ist gänzliche Loslösung vom Physikalischen, vom Oberton und vom stofflichen, bei der Klangerzeugung auftretenden Nebengeräusch: von der materiellen Klangfarbe. Sie bedeutet für ihn das zufällige, sinnliche Element, das die Entfaltung der absoluten, vergeistigten Musik behindert und deshalb niedergekämpft werden muß. Solange es Obertöne gibt, gibt es außer Klangfarbenunterschied auch noch Leittontendenzen. Leittontendenzen enthalten aber Auflösungszwang, Gebundenheit des Einzeltones, der von jeglicher mechanischen Verknüpfung befreit, selbständig fortschreiten soll. Hauer verwirft wegen ihrer allzu üppigen materiellen Klangfarbe sämtliche bisher gebräuchlichen Streich- und Blasinstrumente und läßt nur die Tasteninstrumente, Klavier, Harmonium und Orgel, gelten; einesteils, weil ihre Temperierung die fixierteste, gleichschwebendste ist, andernteils, weil ihre innerhalb der praktisch angewendeten sieben Oktaven homogene Klangfarbe wenigstens ein gleichfarbiges Musi-

*) Josef Matthias Hauer: »Vom Wesen des Musikalischen«. Verlag: Carl Haslinger, Wien. »Deutung des Melos.« Verlag: E. P. Tal & Co., Wien.

zieren ermöglicht . . . Hauer vergißt hierbei die obige Eigenschaften zumindest im selben Grade besitzende Harfe. Der Unterschied zwischen Instrumenten mit gerissenen Saiten ist übrigens wirklich kein wesentlicher, und das Klavier bleibt letzten Endes doch immer ein solches — infolge seiner Stahlsaiten sogar ein recht oberton- und nebengeräuschreiches. Auch auf dem noch so gewissenhaft temperierten Klavier wird das stumm niedergehaltene kleine »g« beim Anschlagen des großen »C« in Mitschwingung geraten und Hauer aus der Sphäre reiner Geistigkeit zur sinnlich groben Alltagswelt hinabzerren . . . Und sind Harmonium und Orgel nicht bloß zusammengesetzte Blasinstrumente? Blasinstrumente mit geräuschvollem Luftverbrauch und mit absichtlich gehäuften Obertönen, unter denen sogar gewisse »Mixturen« ihr Unwesen treiben, die den zweiten Oberton dem Grundton gegenüber geradezu überwiegen lassen!? Und weshalb verzichtet Hauer gerade auf die klanglich ganz besonders homogen gefärbte Gruppe der Flöten, die doch bekanntlich die obertonärmsten Klänge erzeugt?
Man ersieht aus alledem: hier leidet ein ehrlicher, vom entgeistigten Werkzeugkultus unseres materialistischen, seine Ideenarmut mit pompöser Aufmachung überlärmenden Zeitalters abgekehrter Wille, ohne sich zu solch umfassender Überlegenheit der Anschauung emporringen zu können, die über die haßerfüllte Negation des als unzulänglich Erkannten hinausweisend, nicht nur radikal neue, sondern auch verheißungsvoll zu beschreitende Bahnen zu brechen vermag. Hauer strebt danach, die Einzeltöne dem Netz des natürlichen Obertonsystems zu entreißen, sie bei aufgehobenen Verwandtschaftsgraden ihre Eigenwerte voneinander unabhängig ausleben zu lassen, und erhebt — um den akustischen Intervallenverhältnissen aus dem Wege zu gehen — die (schon von Arnold Schönberg als notwendiges Übel endgültig anerkannte) pedantisch gleichschwebende Zwölfhalbtonleiter zur idealen Skala: zur vollkommensten aller Oktaveneinteilungen. Die Vollkommenheit bestünde demnach in zwillingsmäßig zurechtgestutzter Gleichadjustiertheit der Tonstufen! Armseliger, professorenhafter Ordnungsbegriff, der den zwar unsymmetrischeren aber dafür unvergleichlich phantasievolleren, wahren Proportionen gegenüber schließlich doch einlenken muß. Denn, so entschlossen er auch von letzteren abrückt, vermag er *ein* natürliches Intervall dennoch nicht zu umgehen — die Oktave! Durch die Oktave bleibt Hauers System wie durch eine Nabelschnur mit der von ihm verachteten Sinneswelt verbunden. Sie ist die offene Tür, durch die alles sorgfältig Ausgeschiedene langsam wieder zurücksickert. Wo der erste Oberton erklingen darf, ist auch der zweite nicht ganz ausgelöscht usw. Da hätte Hauer folgerichtigerweise auch die Oktave »brechen« und somit die in Oktaven gedachte, periodische Versetzbarkeit seiner Skala aufheben müssen . . . Die zwischen der Obertonreihe und dem Regenbogen gezogene Parallele trifft zu; die herangezogenen Aussprüche Goethes beweisen aber nichts pro domo. Die »Farbenlehre« stellt bloß die Lückenhaftig-

keit des Regenbogens, als nicht restlos ausgeführter, sondern mehr angedeuteter Totalität, fest, so wie wir ganz analog die Lücken der Obertonreihe erkannt (und allmählich mit mannigfaltigen, um Oktaven hinauf- und hinabversetzten Zwischentönen überbrückt) haben.

Die Obertonreihe enthält auf den Stufen 3—4—5 den Dur-Dreiklang, daraus jedoch die Dur-Tonleiter ableiten zu wollen ist zumindest etwas unbesonnen. Folgt ihm doch bereits als nächster, sechster Oberton ein bis jetzt noch in kein bekanntes Tongebäude untergebrachtes, widerspenstiges Phänomen, die berüchtigte halbverminderte Septime, deren musikalische Einordnung allen Theoretikern der neueren Zeit vergebliches Kopfzerbrechen verursacht hat. Solange dieser lebendige und gewichtig-schöne Ton in unserer Praxis nicht nur die ihm zukommende Verwendung nicht findet, sondern geradezu totgeschwiegen und ausgesperrt bleibt, halte ich unser Tonsystem, wie Hauer — wenn auch freilich aus durchaus verschiedenen Gründen — für grundauf unvollkommen. Die Obertonreihe zeigt keinen Dur-Charakter, überhaupt keine absolut hervortretende tonale Tendenz; schon ihr zweiter, auf den Stufen 4—5—6 stehender Dreiklang sollte genügen, um alles diesbezüglich voller subjektiver Anmaßung Hervorgebrachte endlich verstummen zu lassen. Die Obertonreihe ist andererseits aber auch nicht atonal, sondern intertonal, d. h. sie birgt sämtliche Tonalitätsmöglichkeiten keimhaft in sich. Auf Rasse, Individualität und äußere Umstände kommt es an, welche Folge aus ihr herausgehört wird. Die Auswahl ist während der verflossenen Jahrtausende unendlich wechselvoll — pentatonisch und tetrachordisch (diatonisch und chromatisch) — gewesen und wird auch ferner so bleiben; nur mit Scheuklappen versehener, engherziger Unduldsamkeit kann es einfallen, sie auf Einmaligkeit beschränken zu wollen ... Mag Hauer die gleichschwebende Zwölfhalbtonleiter beibehalten und in ihr mit Verzicht auf materielle Klangfarben (stellen wir fest: mit kastrierten Tönen) komponieren. Die Willkür, sie zur ausschließlichen Berechtigung zu stempeln, richtet sich selbst.

Ganz famos wirkt hingegen sein kühner Ritt gegen die übertriebene, kritiklose Griechenverherrlichung. Ein getreulich weiterüberliefertes Lügengebilde wird da schonungslos seiner sentimentalen Maske entkleidet. Die Griechen waren — vom spezifisch musikalischen Gesichtspunkt aus betrachtet — tatsächlich nur ein unschöpferisch kompilierendes Volk, dessen zweifelhaft zu bewertendes Hauptverdienst darin bestand, den ihm zuströmenden orientalischen Melodienschatz aufgefangen und in verunstalteter Form an das übrige Europa weiter übermittelt zu haben ... Die griechische Musik, die ihren strahlenden Nimbus eigentlich dem bloßen Zufall verdankt, als erstes Dokument der antiken Tonwelt entdeckt worden zu sein, und diese Gloriole in dem Grade einbüßt, in dem vermehrtes Licht auf die ihr zugrunde gelegene, vorangegangene asiatische (ägyptische) Kulturepoche fällt, hat das orientalische Melos unbedenklich ausgebeutet, ohne jemals in dessen Wesen einzudringen.

Die orientalische Melodie bestand aus einer Verkettung von kurzen Urmotiven, die ihre tief in der Volksseele wurzelnde, fast artikuliert scharfumrissene, psychische Bedeutung besaßen. Wie die Griechen jedoch auch der asiatischen (ägyptischen) Philosophie gegenüber immer nur Esoteriker geblieben sind und — wie Pythagoras — von ihren Lehr- und Wanderfahrten nur Halb- oder Falschverstandenes heimgebracht haben, so haben sie zwar wohlgefällig bei der äußeren Anmut dieser Melodienfülle verweilt, die Gesänge eifrig ihren Riten und Festen zugeteilt, deren zellenhafte Urmotive aber niemals erkannt, den Organismus niemals über sein Fertiges, Gegebenes hinaus auf seinen Werdeprozeß hin untersucht. Sie haben den Sinn des orientalischen Melos demnach nie begriffen, es zwar zu benützen aber nicht weiterzuentwickeln vermocht. Es gedieh nicht fort in ihren unkundigen Händen . . .
Was Hauer hingegen über die orientalische Musik selbst aussagt, liegt von den Forschungsergebnissen des Freiherrn Albert v. Thimus, auf dessen »Gründlichkeit« er sich beruft, bedenklich fernab. Dieser tiefgründige und unerklärlicherweise viel zu wenig gewürdigte Gelehrte rüttelt nämlich in seinem nicht hoch genug einzuschätzenden Werk »Über harmonikale Symbolik des Altertums« (1868) an allen hergebrachten und leichtfertig weiter übernommenen Ansichten über die antike Musikpflege und erschüttert u. a. auch eine Lieblingsthese unserer Musiktheoretiker durch den Nachweis, daß die Orientalen nicht nur vollgriffige Akkorde, sondern auch Mehrstimmigkeit — ja neben Parallelfortschreitungen sogar richtige Gegenbewegungen — angewendet haben. Ferner, daß die Griechen das nämliche getan, ihre Harmonielehre jedoch, nach orientalischem Beispiel, streng für ihre Esoteriker geheimgehalten haben; daß somit die Schulweisheit, die uns über das theoretische und praktische Musikwesen des Altertums aufgetischt zu werden pflegt, auf grellster Mißdeutung der absichtlich verschleiert formulierten, esoterischen Gesetze beruhe. Verboten sie doch die Terzenintervalle (einen Hauptbestandteil des Baus gleichsam losschraubend) nur aus dem Grunde, um Unbefugte vom Geheimnis der Akkordkonstruktion fernzuhalten . . . So sieht demnach die berühmte Monodie der Antike aus!

Verfehlt, weil das zutreffend Gemeinte zwecklos verwirrend, erscheint mir die Wahl der Bezeichnungen »Intuition« und »Idealismus« für die beabsichtigte Polarität: Insichgekehrtheit und Aussichherausstellung (Intensität und Extensität) in »Deutung des Melos«. Der Orientale ist im Gegensatz zum europäischen Augenmenschen hauptsächlich Ohrenmensch, d. h. er läßt die Dinge durch sein Ohr auf sich zukommen, während der Europäer durch sein Auge die Dinge aufsucht. Die Direktive ist daher im ersteren Fall konzentrisch, im letzteren exzentrisch. Der orientalische Kunstwille drängt zur Abstraktion, Entmaterialisierung; der europäische zielt aufs Anschaulichmachen, Konkretisieren ab. Hauer äußert diesbezüglich einige nachdenkliche Beobachtungen . . .
Gänzlich nebelhaft hingegen ist, was er in seiner Dithyrambe auf das Melos

am Schluß des genannten Buches hervorbringt. Zur »Deutung«, zum präzisen Verständnis seiner diesbezüglichen Begriffe hat er da gewiß nur wenig beigetragen. Ersetzt man das Wort »Melos« z. B. durch »Kategorie«, so kommt eine Art Erkenntnislehre im Kantschen Sinne heraus. Er macht das Melos zur Sache des Verstandes und entzieht es dem Bereich der Vernunft: diese Grundtendenz seiner Darstellungen tritt immerhin deutlich hervor. Ich lehne sie ab, wie alle übertriebene Geistigkeit. Und wie ich andererseits alle übertriebene Sinnlichkeit ablehne. Nur die volle Ausgeglichenheit des Geistes und der Sinne ergibt den harmonischen Menschen und immanent damit das harmonische Kunstschaffen. Abkehr von dem einen wie von dem anderen rächt sich, zumal sie geflissentlich geschieht . . . Daß Hauer die Geistigkeit wiederzuentdecken hilft, sei als symptomatisches Zeichen der erstarkenden, heilsamen Reaktion auf die letztverflossene, an das Stoffliche verlorene Periode willkommen geheißen. Ich denke an Kandinskijs Buch »Über das Geistige in der Kunst« (R. Piper & Co., München), das bereits 1912 zur Einkehr, zur Selbstbesinnung und Verinnerlichung gegenüber der Verrohung und Verindustrialisierung des gerade während des Vorkriegsjahrzehnts seinen Höhepunkt erreichenden Kunst-»Betriebs« gemahnt hat. Hauers Bücher gehören unter die Zeichen dieser Einkehr, dieses erlösend einsetzenden Genesungsprozesses. Die Früchte desselben wachsen freilich nicht dort, wo er sie vermutet. Sein Mut zur Unbefangenheit, zur primären Betrachtungsweise sei jedoch begrüßt und anerkannt.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

8-UHR-ABENDBLATT Nr. 33 (Februar 1924, Berlin). — »Oskar Bie zu seinem 60. Geburtstag« von *Siegmund Pisling*. Am 9. Februar feierte Bie seinen 60. Geburtstag. Verfasser stellt einige Lebensdaten des bedeutenden Mannes fest und spricht dann über die großen Werke des Musikschriftstellers und hervorragenden Stilisten. (S. a. »Die Musik« XVI/6, März 1924 »Tageschronik«.)

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 45 (10. Februar 1924, München). — »Gustav Mahlers nachgelassene Sinfonie« von *Paul Stefan*. Aller Ohren warten auf das erstmalige Erklingen der Zehnten von Mahler. Dieses Werk, das nicht als völlig beendet in Mahlerschem Sinne gelten darf, war bislang dazu bestimmt, niemals gehört zu werden. Frau Alma Maria hatte lange Zeit geglaubt, es nicht der Öffentlichkeit übergeben zu dürfen. Der Verfasser dieses Artikels und auch Richard Specht waren der Ansicht, es sei Mahlers Wunsch und Wille, dies Werk nicht aufgeführt zu wissen. Im vorliegenden wird erklärt, warum Frau Mahler ihren Beschluß umstieß. Der Wunsch des Meisters war nicht als eine direkte Forderung zu deuten gewesen. Autor erläutert in ganz großen Umrissen den Bau der Sinfonie und wie weit sie als vollendet angesehen werden darf. Ernst Křenek, von dem es hieß, er »beende und ergänze« ein Werk von Mahlers Hand (!), arbeitet lediglich einiges Technische durch, indem er Skizzen, deren Instrumentation usw. deutlich gekennzeichnet ist, auf die Partitur überträgt.

BERLINER BÖRSEN-KURIER Nr. 85 und 87 (20., 21. Februar 1924). — »Boris Godunoff« von *Oskar Bie*. Verfasser gibt eine klare, feinsinnige Einführung in das textliche und musikalische Wesen dieser Oper.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 41 (11. Februar 1924). — »Wie Hans v. Bülow sein Denkmal erhielt« von *Paul Marsop*. Gedenkend des dreißigjährigen Todestages des Meisters, spricht der Verfasser von der Trauerfeierlichkeit am 12. Februar 1894 und schließt daran die Betrachtung eines nachfolgenden Beisammenseins der Beteiligten, bei dem der Plan zur Sammlung für ein Denkmal gefaßt wurde. Marsop schildert nun in seiner launigen, geistreichen Art die diesbezüglichen Besuche bei Joachim, Menzel, Mottl, Heyse und Lenbach.

SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER »Fränkischer Kurier« Nr. 24 und 38 (24. Januar, 7. Februar 1924, Nürnberg). — »Gesangstechnische Analysen« von *Kurt Brache*. — »Zur Aufführung neuer Opern« von *Wilhelm Altmann*. Verfasser fordert, daß die Verständlichkeit einer neuen Oper dem Hörer durch eine im Programm oder in der Zeitung veröffentlichte Inhaltsangabe erleichtert wird. — »Weib und Liebe im Leben und Schaffen Richard Wagners« von *Julius Kapp*. — »Nägeli und Greiner« von *Paul Marsop*.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 52 (31. Januar 1924, Berlin). — »Mahlers letzte Sinfonie« von *Richard Specht*. In ähnlichem Sinne wie Paul Stefan widerruft der Autor sein Wort von dem Nicht-in-die-Öffentlichkeit-dringen-dürfen von Mahlers X. Sinfonie. Gleichzeitig nimmt der Autor Anlaß, in wahrhaft pietätvoller Weise über den Meister, sein letztes Werk und sein Wollen zu sprechen.

Nr. 60 (5. Februar 1924). — »Der absolute Tanz« von *Artur Michel*. Ausgehend von den beiden stärksten Tanzpersönlichkeiten der Zeit — Rudolf v. Laban und Mary Wigman —, gibt der Autor eine Ästhetik der »absoluten« Tanzkunst: »Der Tanz, um den es hier sich handelt, hat die seelische wie die körperliche Spannweite des tänzerischen Menschen unendlich vergrößert. Er ist — den Körper zu allen tänzerischen Möglichkeiten befreiend — in ungeahnte Tiefen und Breiten elementaren menschlichen Lebens vorgedrungen. Von den urtümlichen Formen orgiastischer Kulte bis zu der sublimen Feier heroischer Gottnähe, von den ungebrochenen Gefühlsstürmen des primitiven bis zu den gebrochensten Regungen des modernen Menschen hat dem neuen Tänzer alles Menschliche vertraut werden können. Dies alles zunächst nicht im inhaltlich-stofflichen Sinne verstanden, sondern als Symbol tänzerischer Spannungen, in demselben Sinn, in dem die Tonspannungen der Musik solche Bezeichnungsweisen erlauben.

So hat die tänzerische Phantasie die Bahn frei bekommen, um mit dem Körper nach ihrem Willen zu schalten. Mit dem eigenen, wie mit dem fremden, mit dem Individuum, dessen

Ausdruck sie selbst ist, wie mit der Gruppe, die sie ihren Intentionen unterwirft. Die Tanzkunst ist dorthin gelangt, wo jede Kunst erst anfängt Kunst zu werden: die Vision setzt sich schöpferisch in reine Gestalt um: Ausdruckswille und Formkraft werden eins.« Und später heißt es in bezug auf die Musik: »Der neue Tanz ist aber auch absoluter Tanz in dem Sinne, daß er sich der Musik über-, nicht unterordnet, wie er von ihr in seiner Entstehung unabhängig ist. Die Musik ist ihm Hilfe und Stütze, nicht umgekehrt er Erläuterung oder Ergänzung der Musik. Auch hiermit kehrt der Tanz zu seinen religiösen Ursprüngen zurück.«

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Heft 3/7 (25. Januar, 1., 8., 15. Februar 1924, Berlin). — »Von Musik und Sprache« von *Erwin Sedding*. — »Verdi und sein Macbeth« von *Paul Marsop* (s. a. »Die Musik« XVI/6, S. 426 unter »Münchener Neueste Nachrichten«). — »Musik und Wort« von *Karl Nielsen*. — »Ein Beitrag zur Volksliedkunde« von *Heinz Pringsheim*. — »Gedanken zum Problem der Filmmusik« von *Curt London*. — »Max Regers Chorwerke« von *Robert Hernried*. — »Der Fall Meyerbeer« von *Eugen Kilian*.

BLÄTTER DER STAATSOPER IV/4 (Februar 1924, Berlin). — Zum Gastspiel Pasquale Amatos veröffentlicht der Herausgeber eine kurze Skizze über den Gesangsmeister und läßt dann *Eduard Hanslicks* Bericht über die Uraufführung von Verdis »Othello« am 5. Februar 1887 in Mailand folgen. — Ein Vorabdruck aus der bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenen Smetana-Biographie von *Ernst Rychnovsky* weist auf Smetanas 100. Geburtstag hin. — *Julius Kapp* bespricht die letzten Neuerscheinungen der Musikliteratur.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 19/20 (5., 20. Februar 1924, Essen). — Feinsinnige Hinweise aphoristischer Art bringt *Ekkehart Pfannenstiel* unter dem Titel »Pädagogik und Musik im Sinne einer Lebensgestaltung«. — »Die Behandlung musikalischer Probleme im deutschkundlichen Unterricht der höheren Schulen« von *Paul Mies*. — »Raumsymbol und motorisches Moment bei der Einführung in die Tonvorstellung« von *Heinrich Werlé*. — »Das Schülerorchester« von *Willy Werner Göttig*.

IMMERMANNBUND (DÜSSELDORF). Die Geschäftsstelle des Immermannbundes (Düsseldorf, Königsallee 54) gibt zu einem durch das Rosé-Quartett vorgeführten Kammermusikfest ein umfangreiches Programmheft heraus, zu dem *Richard Specht* einen bedeutenden Aufsatz »Entwicklung und Erscheinungen der Kammermusik« lieferte. Die Kammermusik von Dittersdorf (1739) bis zum d-moll-Quartett von Schönberg und dem jüngsten Quartett von Korngold wird durchschritten analog den Aufführungen, die sich in fesselnder Programmstellung über fünf Abende erstreckten.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 3—6 (26. Januar, 9. Februar 1924, Köln). — »Die Erziehung zur Persönlichkeit im Musikunterricht« von *Hermann Waltz*. — »Friedrich Klose« von *Louis Kelterborn*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 82. Jahrg., Heft 4—8 (23., 30. Januar, 6., 13., 20. Februar 1924, Berlin). — »Der Instrumentenbau als Kulturfaktor« von *Karl Westermeyer*. — »Ein Regieproblem« von *Alfred Plohn*. Der Verfasser äußert sich kritisch über eine stilisierte Neueinstudierung des »Bajazzo« in Lemberg. — »Radio« von *Max Chop*.

WISSEN UND LEBEN XVII/7 (20. Januar 1924, Zürich). — »Unveröffentlichte Briefe Richard Wagners« mitgeteilt von *Karl Obser*. Drei Briefe aus der Luzerner Tristan-Zeit werden hier veröffentlicht. Wagners sehnliche Wünsche nach Deutschland zurückzukehren und die Aufführung des Tristan zu betreiben, ließen ihn zwei dieser Briefe an seinen Gönner, Großherzog Friedrich I. von Baden, einen dritten an seinen Freund Devrient richten.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK II/1—2 (Januar-Februar 1924, Nürnberg-Hildburghausen). — »Karl Wolfrum« von einem seiner Schüler. Über den Meister neuerer Kirchenmusik, über den Pädagogen, Komponisten, Organisten und Gelehrten handelt Verfasser mit liebevollstem Verständnis.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 91. Jahrg., Heft 2 (Februar 1924, Leipzig). — »Die musikalische Internationale« von *Alfred Heuß*. Der Verfasser spricht zunächst über die »Internationale« der Musik im allgemeinen, über die Begründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im besonderen. In Leipzig wurde jetzt eine Ortsgruppe gebildet. Autor nimmt Anlaß, über die seines Erachtens zweifelhafte Stellung Deutschlands in diesem Bund zu urteilen. Er geht auf politische Motive näher ein, hält aber auch die Konkurrenz, mit der Deutschland — bedrückt und niedergebrochen im rein Materiellen — in den Ring treten kann, für nicht vollwertig und gerecht. Weiter erklärt der Verfasser, daß Deutschland von je ein Sammel-

platz der Musik anderer Länder gewesen sei, die Wertvolles schufen. Bedeutende Kunstwerke des Auslandes hätten nicht selten ihren Siegeszug erst von Deutschland aus angetreten. Jetzt aber würde hier ein Abladeplatz der Minder- und Halbwertigkeit (neben wahrhaft Gutem) entstehen, während das Ausland sich bisher um deutsches Schaffen nur ganz geringfügig bekümmert habe. Besonders weist der Verfasser auf das ihm verfehlt dünkende internationale Wollen Deutscher hin, da er meint, nur an allerinnerster Einkehr in sich selbst könne die deutsche Musik genesen. Das Weitere ist bezüglich der Leipziger Ortsgruppe der I. G. N. M. eine persönliche, jedenfalls lokale Auseinandersetzung, in der Herrn Dr. Aber ein groß Teil Raum gewidmet wird. — »Die Führung der melodischen Linie in Beethovens c-moll-Sinfonie« von *Georg Göhler*. Eine feinsinnige Analyse mit Notenbeispielen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VI, 4—5 (Januar-Februar 1924, München). — *Georg Kinsky*: »Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks«. — *Joseph Müller-Blattau*: «Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr.«. — *Albert Geiger:* »Spezielles über Form und Inhalt der spanischen Münchener Kodizes.«

* * *

Herbert Biehle gab im Verlag Gebr. Müller, Bautzen, eine Broschüre »Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen bis zum Beginn der 19. Jahrhunderts« heraus; auf die gewissenhafte Historikerarbeit sei hier hingewiesen.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 64. Jahrgang, Heft 4—7 (26 Januar, 2., 9., 16. Februar 1924, Zürich). — »›Paganinis Geigenhaltung‹ von Siegfried Eberhardt« von *Robert Reitz*. Buchbesprechung. — »Instrumentalrezitative« von *Eduard Fueter*. — »Der geschichtliche ›Judas Makkabäus‹« von *W. Heim*. — »Cherubinis Oper ›Elisa‹« von *L. Schemann*.

DER AUFTAKT IV/1 (Februar 1924, Prag). — »Wider den Virtuosen« von *Alfred Einstein*. Verfasser spricht über das Virtuosentum in unserer Zeit und daß das eigentliche Virtuosentum aus den Konzertsälen immer mehr schwindet, Platz macht einer neuen, anderen »Mitteilung«, für die erst die Sprache, das Sprachsymbol gefunden werden muß. — »Pfitzner, Mahler, Bruckner« von *Arthur Seidl*. Indem der Autor Werke der drei großen Meister vergleicht, besonders Mahlers »Lied von der Erde« und Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele«, zieht er feinsinnige Parallelen im Schaffen und Empfinden gerade dieser beiden Komponisten. Den Beschluß des tiefgehenden Essays hier auszugsweise nachzudrucken verlohnt. Es heißt dort: »Kurz — ich stelle hier zu allem Ende fest und werfe auf die ernste Gewissensfrage: Wo in aller Welt liegt da eigentlich ein begründeter Anlaß, den radikalen Gegensatz ›Pfitzner—Mahler‹ *derart* herauszutreiben und den einen gegen den anderen (*ein*schließlich Anton Bruckner) förmlich auszuspielen? — wofern man eben nicht die ›leidige alte Rassenweis‹ lediglich nur aufspielen will und dabei ganz vergißt, daß *Juden* doch ebenfalls ›Menschen‹ und ›Künstler‹ jezuweilen sein können, die *auch* ihr tiefes Seelen- oder schweres Herzeleid haben, eine naturphilosophische Gesinnung hegen und ernst-religiöse Inbrunst bei sich selber sehr wohl nähren können!« Nun weist der Autor auf das Endergebnis im Schaffen der drei hin und sagt zum Beschluß: »Doch überall, in allen drei Fällen, bedeutet's letzthin den Himmel oder doch ein Aufgehen im All und ist eigentlich ›ew'ge Ruh' in Gott, dem Herrn‹, was unsere Tondichter persönlich meinen. Beinahe schon klingt's wie Brünnhildens große End-Apostrophe — das tief bedeutsame: ›Alles — alles ward mir nun frei‹ und ›Ruhe, ruhe du Gott! ...‹, d. h. dein Kind hat dich endlich wohl-verstanden, nunmehr ganz überwunden und will eingehen in die — untertauchen in der göttlich-großen Natur! Amen.« — »Suk« von *Erich Steinhardt*. Eine Monographie und ästhetische Betrachtung des tschechischen Meisters Josef Suk, die den ganz persönlichen Stil des Komponisten feststellt. — »Eine neuartige Oper« von *Paul Amadeus Pisk*. Bemerkungen zu Alban Bergs »Wozzeck«, wie wir sie in der »Musik« XV/7 und XVI/5 schon brachten. — »Der Fall Marteau« von *Max Unger*. Verfasser schließt an die Neuerscheinung »Geschichte des Violinspiels« von Andreas Moser eine Untersuchung darüber, ob die Erläuterungen des Buchautors über Marteau nicht teilweise auf gröblichen Irrtümern beruhen. Unger veröffentlicht mit seiner Meinung auch einen längeren Auszug eines Briefes Heinrich Marteaus an ihn, der richtigstellend und klärend in diesem Fall wirken soll. Ver-

fasser kommt im weiteren auf die Frage der Nationalität und Rasse, weist aber diese Fragen von sich, um zu erklären, daß es um der Kunst allein willen tief bedauerlich sei, daß durch alle Anfeindungen des Meistergeigers Marteau (wie sie auch, wie wohl noch erinnerlich, in München stattfanden) seine Kunst für Deutschland verloren sei. Zuletzt glaubt der Autor, Moser den Vorwurf der persönlichen Feindschaft gegen Marteau nicht ersparen zu dürfen.

THE CHESTERIAN Heft 37 (Februar 1924, London). — *Jan Löwenbach* gedenkt des hundertsten Geburtstages und vierzigjährigen Todestages von »Bedřich Smetana« am 2. März. Über seine Bedeutung für sein Vaterland und weit über dessen Grenzen hinaus spricht der Verfasser. Er nennt ihn »den Gründer der kulturellen Unabhängigkeit seines Vaterlandes. Smetana erhob eine Kunst, die ein Bindeglied aller Nationen ist, zu repräsentativer Wichtigkeit für die Nation.« — »Kammermusik für Blasinstrumente« von *Louis Fleury*. Verfasser, dessen Aufsatz hier in der Fortsetzung vorliegt, spricht, angelangt bei der neuen Kammermusik, über die Schöpfungen moderner Musik. Er entwickelt seine Ansichten über Klangfarben und Kombinationen, über technische und praktische Möglichkeiten und ist der Ansicht, daß die Komponisten moderner Bläser-Kammermusik viel zu wenig Sorgfalt auf die speziellen Möglichkeiten des Soloinstruments verwenden. Man müsse sich vom Orchesterblasinstrument emanzipieren und lernen, das Instrument als Solisten, der mit weit mehr Delikatesse behandelt werden muß, zu betrachten. Jeder Ton sei hörbar, jeder »Orchestertrick« könne zur Gefahr für den Klang werden. Eine sehr interessante instrumentaltechnische Episode aus dem Leben der Flöte gibt Fleury — selbst Praktiker — zum besten. Er schildert das Entstehen der »Flatterzunge«: »Eines Tages, als Richard Strauß eine unmögliche Doppelstakkatoskala für die Flöte geschrieben hatte, bewältigte ein lustiger Flötist diese Passage durch schnelles Zungenrollen. Strauß war so entzückt über den Erfolg, daß er ihn alsbald verwendete.« — »Jugend, Liebe und Musik« von *G. Jean-Aubry*. Autor nimmt das Erlebnis des jungen Liszt mit der Gräfin d'Agoult in Genf zum Anlaß, über die beiden Jugend- und Liebesjahre, die der Meister dort verlebte, zu schreiben. Noch heute sieht man in Genf an der Ecke der rue Tabazan und Ecke der rue Étienne Dumont eine Inschrift: Hier lebte 1835—36 Franz Liszt, der berühmte Pianist.

THE SACKBUT IV/7 (Februar 1924, London). — *Herbert Antcliffe* weist in einer warmen Würdigung auf »Rutland Boughton und sein ›Bethlemen‹«, ein Musikdrama, das sowohl auf dem Theater, wie auch im Konzertsaal aufgeführt wird, hin. Er hält dieses Werk für das Standard-Work des englischen Opernschaffens. — »Die Lage der modernen Musik in Deutschland« von *Alfred Einstein*. Verfasser zeichnet das Bild des Wesens moderner deutscher Musik. Er schildert die Wege, die die Moderne eingeschlagen hat, und wohin sie diese führen können und führen müssen. — »Weitere Bemerkungen über australischen Gemeinde-Gesang« von *W. G. Whittaker*. — »Richard Strauß' ›Alpensinfonie‹« von *Havergal Brian*. Verfasser weist auf die Schönheiten gerade dieses Werkes hin, in dem er Strauß ganz persönlich als »Alpenwanderer« wie im Heldenleben als »Helden« zu finden vermeint. — Unter einigen Buchbesprechungen — in Form von Aufsätzen — findet sich bei Abers Werk »Die Musikinstrumente und ihre Sprache« die interessante Preisangabe: »1.20 Goldmarks (in German)«. Im allgemeinen berührt es freudig, in dieser Nummer besonders deutsche Werke, Komponisten und Schriftsteller zu finden. — Über das Schaffen der englischen Komponisten findet sich eine Aufstellung der in Arbeit befindlichen Werke.

THE MUSICAL TIMES Heft 972 (Februar 1924, London). — Fortsetzung von »Der Kapellmeister und seine Vorläufer« von *William Wallace*. — »›Boris Godunoff‹ echt und anders« von *M. D. Calvocoressi*. An Hand von Notenbeispielen weist Verfasser die Verwässerung des genialen Werkes von Mussorgskij durch seinen Freund und »Helfer« Rimskij-Korssakoff nach. Er stellt die Persönlichkeit und Künstlerschaft, die geniale Erfindung Mussorgskijs hoch über Korssakoffs musikalische Beschränktheit. Er hält Rimskij-Korssakoff nicht einmal für fähig, Mussorgskijs Logik und Genialität zu folgen, so daß der mit bestem Willen als »Helfer« gekommene dem toten Freunde nichts Gutes, sondern nur Schaden gebracht hat. Viele spezifische Eigenheiten hat er dem Originalwerk genommen. Autor klärt nun die Tatsache: welche beider Fassungen als endgültige und aufzuführende anzuerkennen sei. Er kommt, sich auf Briefe Mussorgskijs berufend, zu dem Schluß, daß der Komponist selbst sein Werk so stehen oder fallen sehen wollte, wie er allein es geschaffen habe. — »Gefühl und Technik« von *Artur L. Salmon*. Verfasser erläutert diesen Unterschied, indem er ihn in seiner Erklärung den

Unterschied zwischen Leben und Mechanik nennt. Erst dieser Unterschied und seine Verbindung schafft den wahren Künstler. — »Die Eroica« von *R. W. S. Mendl.* Eine ästhetische, in die Analyse schweifende Untersuchung. — Einige »vernachlässigte Werke« von Bach bis zur modernen Musik legt *Kaikhosru Sorabji* den reproduktiven Künstlern ans Herz. — *Harvey Grace* setzt seine Analysen von »Rheinbergers Orgelsonaten« fort. — *Adolf Weißmann* vergleicht »Englisches und deutsches Musikleben«. Der Verfasser weiß die Quellen englischer Musik zu finden und spricht über den englischen Musikbetrieb, eingedenk dessen, daß in Deutschland die Urzelle auch des englischen Musiklebens liegt, und hofft auf eine weiter so günstige Musikentwicklung in England auf dem Wege, den sie beschritten hat, trotzdem auch dort der »Betrieb« die Produktion zu hemmen versucht.

LA REVUE MUSICALE V/4 (Februar 1924, Paris). — »Rossini in London« von *Giuseppe Radiciotti.* Verfasser ist der Meinung, daß Rossini nach der Aufführung der »Semiramis«, von der er ein lebendiges Bild gibt, nach London gegangen sei, um seinen Ruhm zu verbreiten und seine finanzielle Lage zu stärken. Er gibt dann eine Übersicht über das musikalische Leben in London zur Zeit, als Rossini dort eintraf (13. Dezember 1823). Die Reise vermittelte ihm Jean-Baptiste Benelli, der Impresario des King's Theater. Über sein Leben dort und die Aufführung seiner Werke (»Zelmira«, »Othello«, »Semiramis«, »Barbier von Sevilla«) berichtet der Aufsatz im folgenden. Mit der »Basis für sein Glück« verließ Rossini schließlich England, mit 175 000 Franken und der Erinnerung an ein Volk, das gegen ihn unendlich zuvorkommend und gastfreundlich gewesen war. — »Über die Tänze auf Java, in Indochina und Indien« von *Philippe Stern.* Eine interessante tanz-ästhetische Studie mit zahlreichen Zeichnungen von *Maurice Garnier.* — »Unveröffentlichte Briefe von Lecocq an Saint-Saëns«, mitgeteilt von *Georges Lebas*, dem Direktor der Bibliothek und des Museums in Dieppe. Briefe aus den Jahren 1885—1902 sprechen von der innigen Freundschaft beider Männer. Interessante Zeitfragen der Musik und des Musiklebens, echten Künstlerklatsch über die »Konkurrenz« usw. rollt Lecocq auf. Sehr amüsant, was er im letzten der Briefe vom Januar 1902 über Wagner schreibt, nachdem er über Massenet und die Aufführung der »Griseldis« gesprochen hat: »[... man hat da eine Musik, die einem nicht den Kopf sprengt und deren Partitur man entziffern kann (Massenet)]. Und ob ich ›Siegfried‹ gesehen habe? Ich habe Angst davor, vier Stunden Wagner, das ist mir zu viel. Ich möchte Stücke davon hören. Meine arme Konstitution! Ich kann nicht von 8 Uhr bis Mitternacht bewundern, das ist mir zu viel.« — »Zwei polnische Napoleon-Opern« von *Zdislas Jachimecki.* Mit Notenbeispielen versehen, erinnert Verfasser an zwei Opern, deren Hauptfigur Napoleon ist: »Zélis und Valcour oder Bonaparte in Kairo« von Michel Cleophas Oginski entstand 1798. Der Stoff erinnert schwach an Mozarts »Entführung«. Eine arabische Haremsdame, Zélis, liebt einen jungen Franzosen, Valcour, und gibt ihm im Harem mit Lebensgefahr ein Stelldichein. Der Pascha, dem Zélis gehört, überrascht die beiden Liebenden und verurteilt sie zum Tode. Doch da, in höchster Not, kommt die Kunde, daß Napoleon über die Mameluken gesiegt und sie unterworfen hat. Er selbst erscheint im Kreise seines Stabes. Er verkündet die »Freiheit der Nationen«, fordert vom Pascha Verzicht und vereinigt die Liebenden. Ein Fest zu Ehren Bonapartes beschließt den Einakter. — Der Text der zweiten Napoleon-Oper ist von Louis Osinski, die Musik von *Joseph Elsner*, dem Manne, der sich um die Gründung der Warschauer Oper sehr verdient gemacht hat und der etwas später Chopins Lehrer wurde. »Andromeda« ist der Titel dieser allegorischen Oper, in der Napoleon der Held der Mythe wird. — »Das Todesgefühl in Schuberts Werk« von *Martial Douël.* Eine für den Ausländer immerhin erstaunlich tiefgreifende Einfühlung in Schuberts Werk und Persönlichkeit.

MUSICA D'OGGI V/12 bis VI/1 (Dezember 1923, Januar 1924, Mailand). — »Enrico Caruso« von *Arturo Lancellotti.* — »Ludomir Rozycki und seine Opernszene« von *Henry Orwiol.* — »Musiker des 17. Jahrhunderts in Rom. G. B. Costanzi, Cellist und Komponist« von *Alberto Cametti.* — »Giuseppe Gallignani« von *Marco Anzoletti.* — »Die Lyrik von *Vincenzo Davico*« von *Massimo Zanotti Bianco.*

IL PIANOFORTE V/1 und 2 (Januar, Februar 1924, Turin). — *Ildebrando Pizetti* setzt seine »Briefe an einen jungen Musiker« fort. — »Das Musikdrama« von *Gastone Rossi-Doria.* — »Musik und Kultur« von *Guido Pannain.* — »Über die Wiedergabe klassischer Klavierwerke« (Chopin: Berceuse) von *Luigi Perrachio.* — »Das Kreuzen der Hände« von *Clement A. Harris.* Eine klaviertechnische Studie.

Ernst Viebig

KRITIK

BÜCHER

PAUL BEKKER: »*Neue Musik*«. *Gesammelte Schriften Band III.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Dieser dritte Band der gesammelten Schriften Bekkers enthält ein Vorwort an Ferruccio Busoni und fünf größere Aufsätze und Reden: »Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler«, »Franz Schreker«, »Neue Musik«, »Die Weltgeltung der deutschen Musik«, »Deutsche Musik der Gegenwart«. Als Flugschriften und Einzeldrucke sind diese Arbeiten schon seit einigen Jahren an die Öffentlichkeit herausgegangen und haben die verschiedenste Beurteilung erfahren. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, Wohlbekanntes erneut zu erörtern. Die Umwertung vieler noch vor zwei, drei Jahren als gültig angenommener Werte hat begonnen, und auch Bekker ist nicht an den Resultaten seiner Einzelstudien stehen geblieben. Er hat den ganzen Problemkreis der »Neuen Musik« abgetastet, am feinfühligsten in der Studie »Deutsche Musik der Gegenwart«. Jetzt erkennt dieser rücksichtslose Zeitkritiker, daß die Probleme der modernen Musik, wie er sie vor sich hingestellt hat, in gewissem Sinne erschöpft sind oder richtiger: daß ihre erschöpfende Lösung gebunden ist an die Erfassung eines noch tieferen, bisher nur latent mitspielenden *Grundproblems*. Dies Grundproblem heißt: *Auseinandersetzung mit der Romantik*. Es wird einem nicht entgehen können, daß Bekker hier mit einer (im Vorwort ausgesprochenen) feinen selbstkritischen Wendung zugleich die Richtung andeutet, die der Beurteiler seines Buches einschlagen muß, will er nicht am Wesentlichen vorbeiraten. Es hieße füglich der Konsequenz, mit der Bekker vorgeht, am besten entsprechen, wenn man auf die kritische Wertung des vorliegenden Bandes nur unter dem Vorbehalt einer endgültigen Stellungnahme einginge, sobald eben das Werk erschienen sein wird, das die Auseinandersetzung mit dem neunzehnten Jahrhundert und seiner stärksten, symbolträchtigen Einzelerscheinung: *Richard Wagner* verspricht. Es kann einem jedoch bei aufmerksamer Beobachtung nicht entgehen, daß Bekker schon in der letzten, 1921 entstandenen (und meines Wissens leider weniger beachteten) Schrift über »Deutsche Musik der Gegenwart« bis in die unmittelbare Gedankennähe Wagners vorgedrungen ist und hier so etwas wie die Präliminarien zu jener Hauptauseinandersetzung gibt. Bekker interpretiert in dieser Arbeit eine Reihe empirischer Tatbestände bald vom Standpunkt einer spekulativen Ästhetik, bald aus dem Gesichtskreis des Musik-Geschichtsphilosophen. Nur aus seiner besonderen Denkrichtung heraus kann verstanden werden, warum diese ganze intuitionsreiche, in Einzelheiten analytischer Art so hervorragende Betrachtung dogmatisch verhärtet, sobald das Schaffen der Gegenwart und Jüngstvergangenheit berührt wird. Bekker spricht über Erscheinungen wie *Schreker*, *Schönberg* einerseits, *Strauß* und *Pfitzner* andererseits im ehrlich-rigorosen Ton der Überzeugung, und er hat die subjektive Wahrheit für sich; ebenso aber wird er es gelten lassen, daß man seinem Dogma die eigene subjektiv begründete Ansicht entgegenhält. Die Gefahr einer objektiv nicht zu rechtfertigenden Haltung gegenüber einzelnen Persönlichkeiten und Erscheinungen der Musikgeschichte ist erst da gegeben, wo das *Dogma* auf der einen die *Tendenz* auf der anderen Seite auslöst. Ein Ausgleich ist erst zu erwarten, sobald ein Moment eingetreten sein wird, dem auch das zustärkst begründete gedankliche System nicht standhält: die Reaktion aus dem Gefühl. Jede Revision aber, die aus gefühlsmäßiger Umstellung zu irgendeiner Einzelerscheinung kommt, zieht eine Kette neuer Werturteile nach sich. Vielleicht wird das innere, erkenntnismäßige Ringen um das Grundproblem »Wagner« Paul Bekker zu einer objektiv vertretbaren, allgemeinverbindlicheren Deutung der Musikverhältnisse der Gegenwart, zu einem tieferen und leidenschaftsloseren Blick in den musikalischen Gestaltwandel verleiten. Wir haben den Augenblick weniger zu erhoffen als — abzuwarten. Mit Bestimmtheit zu erwarten: denn die innere Entwicklung, vielmehr die schöpferische Selbstentfaltung — um deren Anerkennung auch der Schriftsteller ringen muß — drängen auf einen entscheidenden Punkt hin. Es ist gleichgültig, ob die Entscheidung Revision oder Revolution bedeuten wird, es ist auch gleichgültig, ob das kommende Buch Bekkers schon den endgültigen Ausklang seiner Gedanken in eine künstlerische Weltanschauung von integraler Bedeutung bringen wird: wesentlich ist, daß überhaupt ein gedanklich-schöpferisches Erfassen der weiten musikalischen Zusammenhänge, daß schöpferische Eigengestaltung zu erkennen ist. Wenn man die vorliegenden Aufsätze in ihrer chrono-

logischen Reihenfolge liest, wird man sogar eine imponierende Entwicklung erkennen. Insofern ist der niedergeschriebene Gedanke vielleicht weniger wesentlich als der unausgesprochene, ist der unbeschriebene Raum zwischen den einzelnen Arbeiten vielsagender als die Arbeit selbst. Es erübrigt sich bei unserem Grundverhältnis zu dem Buch, hier auf Einzelheiten polemisierend oder zustimmend einzugehen. Es mag nur hingewiesen werden auf den geradezu gewaltigen Zuwachs von weltanschaulichen und kunstanschaulichen Werten, von darstellenden Kräften und technischen Mitteln etwa zwischen dem vorwiegend unter Eindruck *Kurth*scher Ideen entstandenen Vortrag »Neue Musik« und dem thematisch verwandten Schlußaufsatz, der beispielsweise in den einzigartigen Gedanken über klassische, altklassische, romantische *Harmonik* und *Melodik* die völlige Emanzipation von fremder Anschauungsweise verrät, und in temperamentvollem und klarem künstlerischen Vortrag selbst innerhalb von Bekkers Schrifttum seinesgleichen sucht. Auch etwa das Phänomen des *letzten Beethoven* ist hier mit den feinsten Organen des künstlerischen Menschen erfaßt. Bekkers Buch ist alles in allem ein noch größeres Versprechen als Erfüllung. Es wird gerade in diesem Sinne eine oft empfundene Lücke auszufüllen haben.

Hans Schnoor

HANS JOACHIM MOSER: *Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns.* Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden. Zweiter Band, erster Halbband. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1922.

Der weitreichende Erfolg des ersten, nunmehr schon in zweiter Auflage vorliegenden Bandes von Mosers »Geschichte der deutschen Musik« war nicht nur seinem Programm zu danken, der verständnisvollen und warmherzigen Selbstbesinnung deutscher musikwissenschaftlicher Arbeit auf das herrlichste Kulturgut des deutschen Volkes, auf seine Musik, sondern auch der neuartigen Stoffbehandlung und -gruppierung. Dem Fortschritt früherer musikgeschichtlicher Darstellungen von der Heroen- zu einer Epochengeschichte mit bewußt stilkritischer Einstellung (vgl. H. Mersmann im Petersjahrbuch für 1921) reihte sich hier eine Einteilung nach Umwelten an, nach »akustischen Hintergründen« (»Tonkunst der Wälder«, »Tonkunst der deutschen Klöster« usw.). Über das Mittelalter hinaus konnte Moser im zweiten Band allerdings seinen Stoff nur noch auf einer begrenzten Strecke (17. Jahrhundert) in ähnlicher Weise gruppieren (»geistlich-weltlich«). Im übrigen wies die Einstellung der Musik in das Gesamtbild des geistigen Lebens unserer Nation von selbst den weiteren richtigen Weg. Die Überschriften des dritten und vierten Buches (»Das Halbjahrhundert des Hochbarock« und »Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit«) lassen erkennen, wie Moser jenes von der Musikwissenschaft schon da und dort in Angriff genommene Zeitproblem anzufassen weiß, das O. Walzel auf die Formel von der »wechselseitigen Erhellung der Künste« gebracht hat. Mit der Durchführung dieser oft recht heiklen Aufgabe hat der Verfasser die offensichtlichen Gefahren einer Überspannung durchweg gemieden, vor denen neuerdings mit Recht H. Abert (Archiv für Musikwissenschaft V, 1, 1923) die mit dem Parallelismus der Zeitstile arbeitende Musikwissenschaft gewarnt hat. Die schon im ersten Bande so wohlgelungene Einstellung auf kulturgeschichtliche Gesichtspunkte ist auch in der Fortsetzung wieder — man lese nur gleich das erste Kapitel »Das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges« — mit soviel Lebensfülle der Darstellung durchgeführt, daß Mosers Geschichte der deutschen Musik nun erst recht das hohe Verdienst zukommt, ein lesbares, an Anregungen reiches und mit dem strengen Verantwortlichkeitsgefühl des Musikwissenschaftlers seiner Leserwelt gegenüber geschriebenes Buch für die Hand des Gebildeten, ein deutsches Hausbuch im besten Sinne des Wortes geworden zu sein.

Die im ersten Bande noch etwas aufdringliche Behandlung mancher umstrittenen Probleme, ein dem Laien nicht immer leicht zugängliches Sichverlieren in kompositionstechnische Einzelheiten hat einem sichtbaren Streben nach Gemeinverständlichkeit Platz gemacht. Erfreulich oft, wenn auch nicht in vollem Umfang, wird der Leser durch erläuternde Anmerkungen mit der musikgeschichtlichen Terminologie vertraut gemacht (S. 34, 2: »Basso ostinato«, S. 121, 3: »Doubles«, S. 330, 3: »durchbrochene Arbeit«). Zahlreiche Notenbeispiele sorgen für die notwendige Anschaulichkeit. Einen wesentlichen Teil des Buches beanspruchen die Charakteristiken der Musikerpersönlichkeiten. Da ergeben sich, auch für die Kleinmeister, durchweg scharf gesehene und plastisch herausgearbeitete Persönlichkeitsbilder. Den »Kleinmeistern« des 18. Jahr-

hunderts gilt ein ganzes Kapitel. Es gehört überhaupt zu den fruchtbaren Seiten dieser Musikgeschichte, daß sie auch dem Laien gegenüber sich nicht scheut, unbekannten oder weniger bekannten Erscheinungen auf Kosten des Geläufigen breiteren Raum zu gönnen. Nur so ließ sich die ungeheure Stofffülle im Rahmen eines lesbaren Buches wirklich nutzbringend bewältigen. Der Standpunkt des Verfassers gerade seinem breiteren Publikum gegenüber verpflichtet die Musikwissenschaft zu besonderem Dank. Sie sieht hier ihre vielfältige Einzelarbeit in vorbildlicher Weise vor dem Blick des Lesers ausgebreitet, der sich von dem in den Anmerkungen zusammengetragenen Material, auch wenn er das Buch zunächst einmal gerne ohne seine Anmerkungen lesen wird, sicher nicht abgestoßen, sondern eher angezogen fühlt. Es werden da durch ständige Hinweise auf die Editionsarbeit der Musikwissenschaft etwa in den Denkmälern der Tonkunst und durch unzählige andere Bemerkungen unserer Aufführungspraxis, z. B. auch für die Hausmusik, fruchtbare Wege gewiesen. Aber darüber hinaus bringt das Werk durch die Inhaltsfülle seiner Fußnoten gerade dem Fachmann reichen, unerwarteten Gewinn. Moser hat sich nicht an die gedruckte Überlieferung allein gehalten, sondern daneben ein ausgedehntes handschriftliches Material zugrunde gelegt. Die Auswertung vieler entlegener Spezialarbeiten stellt man auf Schritt und Tritt fest, um einen besonderen Vorzug des Buches für den Fachmann namhaft zu machen.

Daß hier in der Vollständigkeit und Zuverlässigkeit der Einzelheiten der nachschaffenden Hand für spätere Auflagen noch zu tun bleibt, schmälert natürlich nicht, was Mosers Musikgeschichte an synthetischen, schöpferischen Kräften in der Stoffbehandlung zutage treten läßt. Empfindlich vermißt man unter der angeführten Bach-Literatur (S. 199, 2) das bedeutsame Buch von Kurth. Der Riemannschen Ausgabe von Glucks Triosonaten (S. 336, 2) ist die von G. Beckmann wegen ihrer Continuobearbeitung vorzuziehen. Von Dittersdorfs Quartetten liegen, worauf schon E. Istel, K. Krebs' »Dittersdorfiana« berichtigend, hinwies (Z. I. M. G. IV, 4, 1903), nicht nur drei (S. 346, 4), sondern seit längerer Zeit alle sechs in Payne-Eulenburgs kleinen Partiturausgaben vor. Unter Fr. W. Marpurgs Zeitschriften (S. 359, 3) fehlen seine »Kritischen Briefe über die Tonkunst«, unter der Zumsteeg-Literatur (S. 369, 1) die wichtigen Arbeiten von Scheibler und Sandberger. Über den Freiherrn v. Seckendorff (S. 368) gibt es eine Bonner Dissertation von V. Knab (1913). Unter den Bachschen Schülern und Enkelschülern (S. 345) wird das summarische Urteil: »trotz oft erheblicher technischer Ansprüche teils altertümlich, teils flach«, der Klaviermusik eines Goldberg, Müthel und gar Häßler keineswegs gerecht, was allerdings umfassende Spezialuntersuchungen, von Strobels neuester Dissertation über Häßler abgesehen, noch näher zu erweisen hätten. Der Hinweis auf den Prioritätenstreit bezüglich der Anfänge des neuen Instrumentalstils um 1750 (S. 334, 3) läßt die sicher meist recht fragwürdige, aber doch nicht unwichtige Stellungnahme des Auslandes zu dieser Frage (z. B. Torrefrancas Aufsätze in der »Rivista musicale italiana«) ohne ersichtlichen Grund außer acht. Die Bedeutung Kuhnaus als Schöpfer der Klaviersonate (S. 125) hätte wohl etwas schärfer umrissen und mit einem Seitenblick auf Pasquini richtig beleuchtet werden können. Im ersten Buch (»Die Kirchenmusik im Jahrhundert des Frühbarock«) kommt das katholische Kirchenlied zu kurz. Den Arbeiten von Arnold Schmitz-Bonn (Zeitschrift für Musikwissenschaft IV, Gregoriusblatt 1921) wären hierfür noch manche Aufschlüsse zu entnehmen gewesen. Die Aufstellung eines besonderen Choralchors bei Aufführungen der Matthäus-Passion ist in Köln (S. 222, 3) inzwischen der Not der Zeit zum Opfer gefallen, war vielleicht aber überhaupt nicht ganz unanfechtbar.

Über diese Ausstellungen im einzelnen hinweg richtet sich der Blick nochmals auf die Gesamtleistung mit dem aufrichtigen Wunsche, daß in nicht allzu ferner Zeit der Schlußband diese Geschichte der deutschen Musik krönen möge, die heute schon neben W. Scherers »Geschichte der deutschen Literatur« und G. Dehios »Geschichte der deutschen Kunst« einen Ehrenplatz in der Bücherei jedes Gebildeten behaupten sollte. *Willi Kahl*

RICHARD WAGNER: *Mein Leben. Kritisch durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Wilhelm Altmann.* Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig 1923.

Die Lebensbeschreibung liegt jetzt in drei öffentlichen Ausgaben vor: in der großen zweibändigen Ausgabe von 1911, die zwar äußerlich sehr vorteilhaft wirkte, aber durch zahlreiche Druckfehler entstellt war. Daher folgte bereits 1914 eine zweite einfachere

»Volksausgabe« mit allerlei Berichtigungen. Ganz einwandfrei ist diese Volksausgabe nicht; nur wem die Originale, also die Handschrift selber und die Basler Urausgabe, zugänglich wären, könnte sich bei abweichenden Lesarten ein richtiges Urteil bilden. Wie die Voranzeige der Ausgabe von 1911 bemerkte, sind einige wenige Worte des Urdrucks bzw. der Handschrift im Neudruck gestrichen. Dagegen ist nichts zu sagen; aber die Abweichungen oder Auslassungen sollten, wie z. B. in meiner Ausgabe der Wesendonkbriefe, im Satze wenigstens angedeutet sein, namentlich um die Meinung, daß wichtige Einzelheiten unterdrückt wären, zu entkräften. Altmann bemühte sich um Einsicht in Handschrift und Urdruck, um einen wirklich kritischen Text zu geben. Da sein Gesuch nicht bewilligt werden konnte, so mußte er sich an den Text der Volksausgabe halten, der nur mit Hilfe anderer ihm zugänglicher Quellen hie und da berichtigt wurde. Bis zur endgültigen kritischen Ausgabe, die noch im weiten Felde steht, ist sein Text jedenfalls zuerst zu befragen, wennschon bei wichtigen Einzelheiten immer ein Vergleich mit den Drucken von 1911 und 1914 sich daneben empfiehlt. In der Einleitung legt der Herausgeber seinen streng sachlichen Standpunkt dar, wie das Werk nach seinem geschichtlichen und künstlerischen Werte zu beurteilen und zu benützen ist. In meiner Einleitung zur »Volksausgabe« der Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonk (1915, 94. Aufl. 1922) ist das Verhältnis der Lebensbeschreibung zu den aus unmittelbarer Stimmung des Augenblicks geschriebenen Briefen an einem bedeutungsvollen Beispiel aufgezeigt. Die Widersprüche erklären sich aus den gänzlich verschiedenen, durch die veränderten Zeitumstände und Rücksichten bedingten seelischen Voraussetzungen des Urhebers jener schriftlichen Urkunden. Die Bedeutung der Altmannschen Ausgabe beruht auf Einleitung und Anmerkungen (56 Seiten), worin die übrigen Zeugnisse, besonders die zahlreichen Briefe Wagners, zur Ergänzung und Berichtigung herangezogen wurden. Als genauer Kenner der Wagner-Literatur, als Herausgeber der Briefregesten Wagners, als Vorstand der reichen musikalischen Abteilung der Berliner Staatsbibliothek war Altmann mit allen wissenschaftlichen Hilfsmitteln versehen, um eine fast erschöpfende fortlaufende Erläuterung zu bieten, die sich aber nur auf tatsächliche kurze Angaben und Hinweise beschränkt und den Benutzer zur weiteren selbständigen Nachforschung anleitet. »Mein Leben« ist ein Kunstwerk wie »Dichtung und Wahrheit«; oft liest es sich wie ein spannender Roman, von allen Schriften Wagners fesselt es am meisten. Daß diesem Werk eine neue sachkundige Ausgabe zuteil ward, begrüßen wir mit Freude. Dem Forscher und Kunstfreund ist sie hochwillkommen. Der Verlag hat für eine würdige Ausstattung des Buches, dem Bilder und Handschriftenproben eingeschaltet sind, gesorgt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß auch für die Lebensjahre nach 1864 ebenso genaue und sorgfältige Aufzeichnungen in Tagebuchform vorliegen, die freilich nicht zu kunstvoller, einheitlicher Darstellung zusammengefaßt wurden. Sie spiegeln sich teilweise im 6. Band von Glasenapps »Leben Richard Wagners« (1911). Späteren Geschlechtern einer besseren Zeit mögen sich diese Quellen, etwa wie Goethes Tagebücher und Annalen, einst zur Ergänzung von »Wahrheit und Dichtung« erschließen.

Wolfgang Golther

ARNOLD SCHMITZ: *Beethovens »Zwei Prinzipe«, ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau.* Verlag: Ferdinand Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin und Bonn.

Dieser Beitrag zur musikalischen Stilkunde geht von einer neuen Deutung jenes bekannten, aber noch nicht genügend geklärten Gespräches aus, das, wie die Konversationshefte ausweisen, Beethoven mit Schindler im Jahre 1823 über »zwei Prinzipe« im Sonatenbau des Tondichters hatte. Durch Vergleich mit den Werken von dessen Vorgängern ist Schmitz zu dem Begriffe der »kontrastierenden Ableitung« gelangt; das will besagen: der Meister habe sich für seine Arbeitsweise neben dem formbildenden Urprinzip alles musikalischen Schaffens, dem Gegensatze, noch — bewußt oder unbewußt — die Forderung der *Ableitung* des Kontrastes aus dem gefundenen motivischen Material gestellt. Ich möchte hier nicht entscheiden, ob damit die endgültige Lösung der rätselhaften Stelle gefunden sei. Das würde eine eingehende Sonderstudie erfordern. Hat Schmitz recht, so wäre Schindler, der jene beiden »Prinzipe« ohne jede weitere Einschränkung als bloße Gegensätze hinstellt, doch recht »schwer von Begriff« gewesen. Freilich sei zugestanden, daß Schindlers Erklärung nicht befriedigen kann; denn das Gesetz des Gegensatzes im allgemeinen ist in der Musik schon lange vor Beethoven als Selbstverständlichkeit für den Schaffenden fest-

zustellen. Der Hauptwert der Arbeit Schmitzens ruht für mich in der Aufweisung des Gesetzes der »kontrastierenden Ableitung« an sich — ganz abgesehen davon, ob die »beiden Prinzipe« etwas damit zu tun haben — und in der Feststellung vieler neuen Beziehungen von Beethovens Schaffen zu seinen Vorgängern, neben den Wiener Klassikern besonders zu den Mannheimern, Fr. X. Sterkel und E. A. Förster. Nachdenklichen Lesern wird das Buch wertvolle Anregungen bieten.

Max Unger

HANS SCHMID-KAYSER: *Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache.* Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin 1922.

Der Verfasser hat sich zu der Erkenntnis durchgerungen: »Das eigentliche Gesangsinstrument ist der Nasenrachen, oder sagen wir kurz, so ungewohnt es auch klingen mag, die Nase«. Auf die Gefahr hin, gesteinigt zu werden, behaupte ich, dies war der Standpunkt der altitalienischen Schule. Francisco d'Andrade gebrauchte z. B. immer den Ausdruck: »Ich bin gut bei Nase.« Man könnte sich, abgesehen von dem ewig mißverstandenen »Vornesitzen« des Tones, mit dem ganzen Buche einverstanden erklären, wenn nicht so unverzeihliche Fehler unterlaufen wären, wie: die Lungen haben die Eigenschaft, Luft »einzusaugen«, sie »drängen« das Zwerchfell nach unten u. a. Einsatz des Tones wird andauernd mit Ansatz verwechselt, die Konsonanten *b*, *d*, *g* werden den stimmlosen zugezählt und auf der Abbildung Seite 15 wird gar der Kehldeckel als »Morgagnischer Ventrikel« bezeichnet! Sehr zu begrüßen ist die Einfügung der »Musiktheoretisch-praktischen Anleitungen«, welche, mit der Notenschrift beginnend, kurze Erklärungen des Taktes, der Intervalle, Tonarten, Akkorde usw. bis zur Erläuterung aller gebräuchlichen Verzierungen bringen. Jeder Gesanglehrer, der mit den mangelhaften Elementarkenntnissen oder völliger Unkenntnis der Schüler zu kämpfen hat, wird dem Verfasser für diesen Teil Dank wissen. Aber auch hier hätte es ja nicht geschadet, wenn z. B. die Vorzeichen der chromatischen und der Ganztonleiter, von welcher außerdem die zweite Reihe (des, es usw.) fehlt, richtig gewesen wären. Die angefügten 24 Vokalisen können als Vorstudien genügen. Nur das Kapitel »Die gebundene Sprache« erscheint mir höchst bedenklich. Auch Schmid-Kayser erstrebt eine Verbindung von deutscher Sprache mit romanischer Gesangskunst. Aber auf diese Weise ist das Problem nicht zu lösen. Die von ihm verlangte Liaison aller Silben und Buchstaben widerspricht so völlig dem Charakter der deutschen Sprache, und der Wechselbalg, der dieser Verbindung entsproß, ist das berüchtigte Bühnendeutsch. Für die Romanen liegt der Fall ganz anders: sie können in ihren Sprachen so viele Laute und Silben zusammenziehen, als sie wollen, niemals entsteht daraus ein anderes Wortbild, ein anderer Begriff. Wie anders im Deutschen: aus »jedem Ohre klingend« wird »*jede Mohre*«, aus »und Tiere« »Untiere«, aus »mag rollen« »ma—grollen«, aus der »Himmels—aue« wird eine »Himmel—Saue«, und Jensens schönes Lied »Ob auch finstere Blicke glitten« beginnt mit der Anrede »O Bauch«! Wie ganz anders hatte Richard Wagner den Geist der deutschen Sprache erfaßt und verstanden. Und so viel von gegnerischer Seite über die »Bayreuther Konsonantenspuckerei« gewitzelt wurde — er hatte doch recht: es gibt ein Deutsch, das man ohne Reu' anhören kann, aber das ist so ziemlich das Gegenteil von der »Liaison«. Im Munde eines Beckmesser wird's freilich zum Silbenhacken. *Hjalmar Arlberg*

MUSIKALIEN

JOHANNES BRAHMS: *Violinkonzert, op. 77. Für Klavier übertragen von Paul Klengel.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Beethoven schreibt einmal an den Verleger Hofmeister: »Die Übersetzung der Mozartschen Sonaten in Quartette wird Ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich sein. Ich wünschte selbst hier bei solchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Mensch und vergesse bei dem besten Willen alles. Recht hübsch wäre es, wenn der Herr Bruder auch nebst dem, daß sie das Sextett so herausgaben, dasselbe auch für Flöte, z. B. als Quintett, arrangierten. Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen, und sie würden daran wie die Insekten herumschwärmen und davon speisen.« —

Beethoven, der hier so liberal spricht von dem Recht, ja der Pflicht auf Transkription, hat ja selbst mit der Transferierung seines Violinkonzerts auf das ihm so geläufige und bequeme Klavier ein entsprechendes und ermutigendes Beispiel gegeben, wie man den Kompositionsstoff nach zwei Richtungen hin ausnützen könne. Freilich war man damals im Punkte der instrumentalen Farbe noch nicht

so kritisch und überempfindlich, wie man es heutzutage durch das moderne Orchester geworden ist.

Aber es handelt sich bei all diesen Sinfonien, Konzerten und Kammermusikwerken von Meister Brahms, die wir der Reihe nach in der Reduktion auf ein oder auf zwei Klaviere genießen dürfen, doch um die Bergung des rein musikalischen Inhalts, des ihnen allen gemeinsamen Sonatenstoffs, den wir nun von allen Zufälligkeiten der originalen Besetzung losgelöst für uns im stillen Kämmerlein, in der wirklichen Camera candidatis verarbeiten können.

Also eigentlich um eine in zwei oder vier Systemen untergebrachte Deutung der Partitur. Ich glaube, daß Brahms selbst, der doch seine Sinfonien ganz mustergültig für zwei Klaviere gesetzt und seinem damaligen Arrangeur, Robert Keller, manchen wohlerwogenen Rat bezüglich dessen Übertragungsarbeit gewidmet hat, eine Verpflanzung seines Geigenkonzerts auf das leicht erreichbare Klavier nicht ungern gesehen hätte. Vielleicht hätte er manches auf dem anderen Instrument anders gemacht, eine Operation, der sich ein so gewissenhafter und vorsichtiger Bearbeiter wie *Paul Klengel* nicht so ohne weiteres fähig fühlen mochte.

Das Konzert selbst, das der Meister in den Briefen an Fritz Simrock übellaunig als schlecht und unnütz hinstellt, das in den ersten Jahren trotz Joseph Joachims Patenschaft schwer mit dem Leben zu ringen hatte, hat heute die ganze Geigerwelt in seinen Bann gezogen. Damals schaute Brahms in dem Zweifel, ob das Kind am Leben zu erhalten wäre, nach Patronen aus, die ihm neben Joachim Bahnbrecher in die Gunst der musikalischen Öffentlichkeit sein könnten. Er dachte selbst an Geiger lateinischen Geblüts, an Sarasate und Sauret, die sich damals vor dem germanischen Werk vielleicht bekreuzigt haben werden. Von Sarasate wenigstens kursiert das böse Wort: das Brahmssche Konzert sei »un concert *contre* le violon«. Heute würde ein Geiger — ganz gleich aus welcher Himmelsrichtung er komme — einfach verlacht werden, der in seinem Notenkoffer nicht das Brahmssche Konzert mit sich führte.

Und darum begrüßen wir es, daß nun auch den Nichtgeigern, die bisher auf ein vierhändiges Arrangement — also wiederum auf eine an Bedingungen geknüpfte Übertragung — angewiesen waren, nunmehr die Gelegenheit gegeben ist, mit dem herrlichen Werk die gewünschte trauliche Zwiesprache zu halten. Da mag der Klavierspieler ruhig der geigerischen Zufälligkeiten und der orchestralen Gewandung vergessen und — wie ich schon hervorhob — sich damit begnügen, den rein geistigen Inhalt, das große Sonatengefüge aus den Notenzeichen zutage zu fördern. Das wird ihm Belehrung und Genuß in reichster Fülle gewähren.

Dem Verlagshause *N. Simrock*, das einstens kühn und klug zu Brahms und seinen Werken den Weg fand, gebührt der Dank der klavierspielenden Welt dafür, daß es das Lebenswerk des Meisters der Allgemeinheit mehr und mehr nahe bringt. *Wilhelm Bopp*

ARNOLD MENDELSSOHN: *Deutsche Messe für achtstimmigen gemischten Chor ohne Begleitung, op. 89.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

An diese Messe können sich nur erstklassige Vereinigungen heranwagen. Die Aufführung wird aber einen Markstein im Chorleben solcher Vereine bilden. Die Art des Komponisten für Chor zu schreiben ist ja hinlänglich bekannt. Seine großen Vorzüge enthält auch dieses aus sechs Teilen bestehende Werk. Wenn ich einen besonders hervorhebe, so soll es das ausgezeichnet gelungene »Ehre sei Gott in der Höhe« sein. *Emil Thilo*

ADOLF BUSCH: *Konzert für Violine, op. 20. Ausgabe mit Pianoforte.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als ich seinerzeit dieses damals noch unveröffentlichte Konzert von dem Komponisten selbst gehört habe, hatte ich den Eindruck, daß der Geiger Busch dem Tonsetzer doch bedeutend überlegen wäre, daß in diesem, die drei Sätze ohne Unterbrechung bietenden, nicht sehr ausgedehnten Konzerte zwar eine ganze Reihe interessanter technischer Probleme vorkämen, daß aber die eigentliche Erfindung, vielleicht mit Ausnahme des flotten Schlußsatzes, nicht gerade stark wäre. Leider bin ich jetzt, wo ich das Werk gedruckt kennen gelernt habe, zu keinem wesentlich günstigeren Urteile gekommen. Ich fürchte, daß dieses Konzert Gemeingut aller Geiger kaum werden wird. Seine Hauptschwierigkeit liegt in der Intonation. Busch, der im Grunde genommen ein durchaus konservativer Musiker ist, möchte gern wenigstens in der Harmonik recht modern sein und wechselt infolgedessen gar zu oft die Tonarten und operiert daher mit zu viel Versetzungszeichen. Merkwürdig wenig Violinkonzerte sind doch in neuerer Zeit ent-

standen, die eine wirkliche Bereicherung der Literatur darstellen, was meines Erachtens in erster Linie von dem Konzert *Ernst v. Dohnanyis* gilt (das von Ewald Straeßer ist leider noch immer nicht gedruckt).

FRANZ RIES: *Albumblätter. Neue Ausgabe in 5 Heften.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

In den Jahren 1883/84 ließ Franz Ries, dessen drei erste Suiten für Violine und Klavier damals schon sehr verbreitet waren, 20 Nummern Albumblätter erscheinen, eine Sammlung von Melodien alter Meister, die er für Violine (teilweise auch für Violoncell) mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet, ja sogar mitunter z. B. bei der durch ihn so sehr bekannt gewordenen Arie von Tenaglia ergänzt oder erweitert hatte. Ganz kostbare Perlen von Durante, Duport, Gluck, Hasse, Leclair, Lully, Rameau usw. enthielt diese meist leicht spielbare, zum Hausgebrauch und zur Heranbildung des musikalischen Geschmacks der Jugend wie auch zum öffentlichen Vortrag gleich geeignete Sammlung. Ries hat sie jetzt durch vier weitere Nummern ergänzt: durch Mozarts Gavotte aus Les petits riens, eine Ariette Lottis, ein nicht leichtes Adagio Boccherinis (aus dessen A-dur-Violoncell-Sonate) und durch einen von ihm aus zwei deutschen Tänzen Mozarts zusammengestellten, ganz entzückenden Ländler. Trotzdem neuerdings viele ähnliche Sammlungen erschienen sind, wird diese Neuausgabe der sehr bewährten alten Riesschen sicherlich sehr viele neue Freunde finden.

Wilhelm Altmann

PAUL STUIBER: *Sonate für Geige und Klavier, Werk 6.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin.

Die Sonate ist merkwürdig jung in der Technik und im Aufbau. So erscheint es mir wahrscheinlich, daß sie ein frühes Werk des heute doch schon stark in den Dreißigern stehenden deutschböhmischen Komponisten und Dirigenten ist. Von Brahmsens Art und besonders seinem Klaviersatz stark beeinflußt, zeigt sie sich am stärksten in dem Durchführungsteil des ersten Satzes, während die Wahl der Themen etwas sorglos erfolgte. Gediegenem Können, das Stuiber durch überstrenge Beharrung in der klassischen Form freilich oft zum Fallstrick wird, steht — merkwürdig genug — eine auffallende Ungeschicklichkeit in der Bildung der Abschlüsse, die seicht geraten, entgegen. Allzu scharf auch die Zäsuren zwischen den einzelnen Teilen der Sonatenform. Vortrefflich dagegen die thematische Verarbeitung. — Der Gesamteindruck ist entschieden günstig: der eines freundlichen Talentes, der ehrlichen Strebens.

FRITZ BRUN: *Streichquartett G-dur.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Gelegentlich des Schweizerischen Musikfestes in Ludwigshafen am Rhein hatte ich Gelegenheit, Fritz Brun als Tondichter näher kennen zu lernen. Er und Othmar Schoeck sind wohl die bedeutendsten Repräsentanten der gegenwärtigen deutsch-schweizerischen Tondichtergruppe. Während dieser bei reicher melodischer Begabung der impulsiver Schaffende ist, neigt Fritz Bruns kernige Art zum Philosophischen in der Tonkunst. So schließt sein neues Quartett denn gleich an das größte Vorbild, den späten Beethoven als unerreichten Erweiterer des Quartettstils, an. Gleich diesem sind die Durchführungsteile stärker als das reine Melos. Doch nur stilistisch stimmt der Vergleich. In Wirklichkeit ist Fritz Brun ein Eigener, der eigene Wege geht, eigene, tiefe Gedanken auszudrücken vermag. Und da er dies mit voller Meisterschaft tut, reif in jeder Hinsicht, den Quartettstil und -satz beherrscht, verdient sein Werk die Beachtung aller ernsten Kammermusikvereinigungen. Nicht viele so gediegene Neuerscheinungen wurden uns in den letzten Jahren zuteil. *Robert Hernried*

MAX SCHEUNEMANN: *Klavierquartett E-dur.* Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

Im gedanklichen Anschluß an drei Gedichte von Cäsar Flaischlen hat der Komponist dieses Werk geschaffen, das sich demnach als Programmusik darstellt. Dadurch wird auch die Abweichung von der viersätzigen Form erklärt. Dennoch kann man die drei Sätze auch als absolute Musik auf sich wirken lassen, denn sie erfreuen durch Erfindung, Empfindung, Knappheit und durchsichtigen Aufbau und Klangschönheit. Der eigenartigste Satz ist der dritte, in dem sich die teilweise Verwendung des Fünfachteltaktes sehr reizvoll ausnimmt. Das Werk ist geschickt geschrieben und bietet, ohne übermäßig schwierig zu sein, allen Instrumenten dankbare Aufgaben, so daß es allen Kammermusikvereinigungen empfohlen werden kann.

F. A. Geißler

Die EDITION BREITKOPF bringt eine Reihe Liederhefte mit Klavierbegleitung heraus.

1. *Armin Knab*, 23 Kinderlieder, deren Texte, bis auf die letzten drei von Richard Dehmel verfaßten, meist aus des Knaben Wunderhorn oder älteren Kinderreimen entnommen sind. Leichte, harmlose Musik, Humperdincks Hänsel und Gretel geistesverwandt, für Hausgebrauch zweckdienlich.

2. Drei Lieder für Singstimme, Viola und Klavier, op. 12 von *Rössel*. Sinnige Ausdeutung der Dichterworte von Storm, Joh. Schlaf und Paul Reimer. In dem letzten der drei sympathisch anmutenden Stücke dürfte besser statt $\left\{\begin{matrix}\text{es dis}\\ \text{ces h}\\ \text{as as}\end{matrix}\right\}$ geschrieben werden, denn dieser Akkord löst sich nach $\left\{\begin{matrix}\text{e}\\ \text{c}\\ \text{g}\end{matrix}\right\}$ auf. Übrigens steht ja auch später in der Viola und Singstimme statt es dis als Vorhalt zu e.

3. Zwei Hefte Lieder von *Peter Cornelius*, das eine drei Marienlieder, das andere vier neue Liebeslieder, die sich dem bereits bekannten »Komm, wir wandeln zusammen« anschließen; eine englische Übersetzung des Textwortes ist beigefügt; die Ausgabe im Auftrage der Familie des Dichter-Komponisten von *Max Hasse* besorgt worden. In beiden Heften erfreut man sich an dem echt lyrischen Schwung der melodischen Linie und der fein abgewogenen Klavierbegleitung. Den zahlreichen Freunden der Weihnachtslieder wird hiermit eine willkommene Gabe dargeboten.

4. Die Natur, von *H. Zilcher*, op. 47. Der Tonsetzer hat sich vergeblich damit versucht, einen gedankenschweren Text von Goethe zu vertonen. Irgendwo einmal unter der Überschrift »Bedenklichstes« sagt Goethe: »Der wunderbarste Irrtum ist derjenige, der sich auf unsere Kräfte bezieht, daß wir uns einem Unternehmen widmen, dem wir nicht gewachsen sind, daß wir nach einem Ziele streben, das wir nie erreichen können.« Mancherlei Änderungen und Kürzungen hat sich des Dichters Hymnus an die Natur, der sich geradezu gegen Musik wehrt, der musikalischen Fassung wegen gefallen lassen müssen. Und doch ist es dem Musiker nicht gelungen, ein formell abgerundetes Tonstück zu gestalten. Meiner Ansicht nach gehört eine viel bedeutendere Erfindungskraft dazu, als aus der Zilcherschen Musik zu uns spricht.

E. E. Taubert

HERMANN KÖGLER: *Lieder*. Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

Von der großen Anzahl der mir vorliegenden Gesänge Köglers kann man sagen, daß aus ihnen allen das ehrliche Bestreben spricht, den Empfindungsgehalt der Dichtungen auszuschöpfen und aus Wort und Ton jene höhere Einheit herzustellen, die das Wesen des echten Liedes ausmacht. Daß diesem Streben nicht überall Erfolg beschieden war, ist nicht verwunderlich. Anerkennung verdient der Komponist jedenfalls dafür, daß er sein Ziel auf verschiedenartigen Wegen zu erreichen sucht. Den ersten Platz nehmen die drei Lieder »Weiße Rosen« (Th. Storm) ein, weil sie für die Wandlungsfähigkeit Köglers bezeichnend sind. Im ersten sucht er wie tastend mit teils kurzatmigen, teils breiten harmonischen Gebilden den Text zu stützen, im zweiten ist ihm ausgesprochene Polyphonie das Mittel zum Zweck und im dritten schlägt er mutig den Ton des volksmäßigen Strophenliedes an und erzielt damit den vielleicht stärksten Eindruck, da hier die Singstimme in klarer Melodie mehr zu ihrem Rechte kommt als in den meisten anderen Liedern, wo er sie fast immer mehr deklamatorisch behandelt. »Klage« besticht durch die zwingende Steigerung des Ausdrucks in den drei Strophen des Gedichts. »Alter Dorffriedhof« ist ein Kabinettstück echter Lyrik, voll verhaltener Trauer und schlichter Schönheit. In »Morgenstimmung« ist der erste Teil tonmalerisch sehr glücklich, während der Mittelsatz mir wesentlich schwächer erscheint und erst der Schlußabschnitt sich wieder zu schönem Pathos erhebt. »Winter« beginnt ebenfalls mit einer wohlgelungenen, feinen Tonmalerei, verliert aber später, entsprechend der lehrhaften, unmusikalischen Wendung des Gedichts, an überzeugender Kraft. In »Sturm« erzielt der Komponist mit einfachen Mitteln eine sehr starke Wirkung. Dagegen erscheint mir »O schwere Pein« zu gekünstelt. Dasselbe gilt von »Mein letztes Lied«, worin die Deklamation im Anfang sehr geschraubt ist, obwohl sie durch einen Auftakt leicht hätte natürlich gestaltet werden können. Dagegen gibt sich »Laßt mich . . .« wieder frisch und ungezwungen. In allen Gesängen offenbart sich der Farbensinn des Komponisten in der Klavierbegleitung, die sehr oft Bedeutenderes sagt als die Singstimme, weshalb die Wiedergabe der letzteren meist mehr einen Vortragskünstler als einen Sänger verlangt. *F. A. Geißler*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: »Boris Godunoff« hat seinen Einzug in Berlin gehalten. Das Datum dieser Erstaufführung ist aufschlußreich. Bedenkt man, über welche Aufführungsmittel diese Stadt verfügt, so wirft es ein Licht auf die Gleichgültigkeit, mit der das Notwendigste verschoben wird, denn nicht etwa die Staatsoper kann heute mit dem »Boris« aufwarten, sondern die »*Große Volksoper*«. Man kennt die Rührigkeit dieses Parvenüs unter den Berliner Opernhäusern. Die Staatsoper hat sich durch den Glanz des Namens »Boris« nie anfechten lassen, beschränkte sich auf Rimskij-Korssakoffs »Goldenen Hahn«; das deutsche Opernhaus hatte eine Zeitlang mit Mussorgskij geliebäugelt; aber mit dem Rücktritt *Georg Hartmanns*, der das Werk stark zu kastrieren gedachte, war jede Aussicht, es auf dieser Bühne zu sehen, endgültig geschwunden. So bringt es die Große Volksoper, nachdem einmal durch Aufführungen Rimskij-Korssakoffscher Opern der Weg zum Ziel beschritten war. Auf dieses hatte mit besonderem Nachdruck Dresden hingewiesen.

Der Streit um »Boris Godunoff« geht heute noch weiter. Ob die zum Epischen neigende, überdies mit puristischem Übereifer behaftete Natur Rimskij-Korssakoffs sich mit der des aller epischen Entwicklung abholden Mussorgskij befriedigend verschmolzen hat, ist noch immer zweifelhaft. Mussorgskij-Spezialisten wie Calvocoressi verteidigen Mussorgskij gegen Rimskij-Korssakoff, ohne im übrigen den guten Glauben des Bearbeiters anzufechten. So gewiß es nun nach den mitgeteilten Beispielen ist, daß hier der Begriff orthographischer Unkorrektheit allzu selbstherrlich gewaltet hat, bleibt doch das Verdienst Rimskij-Korssakoffs um das Orchester Mussorgskijs unerschüttert. Wird man die Originalfassung des »Boris« einmal aufführen? Solange dies nicht geschehen ist, muß auf seine ruhmvolle Laufbahn in der heutigen Gestalt als auf einen Beweis für Rimskij-Korssakoff hingewiesen werden. Das Epische der Gesamtanlage ist ein organischer Fehler, der Puschkinschen Vorlage entsprungen. Die Bilderfolge zu fortlaufender Dramatik zu straffen, wird nie möglich sein. Aber das Merkwürdige bleibt: hier liegt etwas Einmaliges vor, das aller Einordnung in die Gattung spottet, weil das farbige Bild ein unerhörtes dramatisches Leben atmet. Auch in der Aufführung der Großen Volksoper, die darin den bisherigen Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit erreicht hat, wurde es in vollstem Sinne spürbar. Und dies obwohl, wie übrigens auch in Dresden, kein dämonischer Schaljapin-Boris durch sie geisterte. Aber es war Gesamtklang, Gesamtfarbe des Werkes da, und der Strom des Erlebnisses wurde nicht unterbrochen. Die Bühnenbilder *Georg Salters* waren einer eigenen Phantasie entsprungen, die sich mit den räumlichen Verhältnissen dieser Bühne abzufinden hatte. Polen, das sonst wie ein störendes Einschiebsel wirkt, wurde mit besonderer Liebe dekorativ ausgestaltet. Und wenn auch in der Regie *d'Arnals'* nicht allerletzte, dem Mischcharakter des »Boris« entsprechende Gliederung erreicht war, ergaben sich doch im einzelnen wie im Revolutionsakt, stärkste Wirkungen. Hier hatte der Chor Leucht- und Ausdruckskraft. Die Hauptleistung aber ist *Eugen Szenkar* zuzuschreiben. Er hatte das Orchester für diese Aufgabe wenn auch nicht reif gemacht, so doch ihr sehr nahe gebracht. Und mochte man auch über einige Tempi streiten können: der Partitur entströmte das Leben, das in ihr ist.

Der »Boris« *Leo Schützendorf* gab der Gestalt Charakter, musikalische Genauigkeit, im Polenakt bewährte sich das Slawentum *Bertha Malkins* neben einem unzulänglichen Demetrius und es überraschten wiederum einzelne Stimmen, unter denen die des Pimen *Hermann Nissen* sich durch ihre besonders ausgeglichene Schönheit einprägte.

Das Nachspiel zu diesem Erfolg: *Otto Klemperer* wird zum Oberleiter der Großen Volksoper ernannt. Szenkar, Generalmusikdirektor mit kurzfristigem Vertrag, geht demgemäß. Muß es sein? Und hätte Szenkar nicht lieber auf den unter solchen Umständen doppelt lächerlichen Titel eines Generalmusikdirektors verzichten und dafür eine stärkere Bindung an das Haus fordern sollen? Daß wir Otto Klemperer bekommen, ist ja Erfüllung eines langgehegten Wunsches. Solche Glühhitze brauchen wir in der Oper. Es fragt sich nur, wie Klemperer gerade an der Großen Volksoper wirken wird. Ist er aber einmal in Berlin, dann sind der Möglichkeiten viele.

Es gastierte an der *Staatsoper* der italienische Bariton *Pasquale Amato*. Die Stürme der Begeisterung, die Battistinis Erscheinen jedesmal begleiten, bleiben hier aus. Aber mag diese einst gewaltige Stimme durch Verschwendung des Sängers manches verloren haben, noch

fesselt die Darstellungskunst eines Mannes, der auch heute nicht nur an Stimme und Kunst, sondern auch an Intelligenz über das Normalmaß hinausreicht. Sein Scarpia, Alfio, Tonio sind fest umrissen.
Und: Kroll hat einen sehr gerundeten »Waffenschmied« herausgebracht. *Adolf Weißmann*

BRESLAU: Der erste »Tristan«-Abend dieses Winters wurde wieder von *Julius Prüwer* behütet, der oft aus Weimar zur Stätte seiner früheren Wirksamkeit zurückkehrt. Leider schädigt er den Wert seiner eminenten Dirigentenleistung nach wie vor dadurch, daß er den berüchtigten »großen« Strich im Liebesduo des zweiten Aktes unter seine Verantwortung nimmt, jenen Strich, der tiefen Sinn in baren Unsinn wandelt und darum von einem Wagner-Interpreten vom Range Prüwers abgelehnt werden müßte. *Adolf Löltgen*, der jetzt ebenfalls als Gast fungiert, war, wie so oft schon, ein stolzer, die Lyrik der Rolle wundervoll gestaltender Tristan. Dagegen ist er als Darsteller gleichgültiger geworden. Auch die Brangäne können wir nicht mehr aus eigenen Mitteln besetzen. *Ludmilla Dostal* aus Berlin half aus. Ein schöner, großer Mezzosopran, der aber in der Tiefe bis zur Dumpfheit gedunkelt wird. *Johanna Pertholts* Isolde gibt die hehre Frauengestalt in edlen Maßen wieder. Schade, daß ihr schweres, durch sprachliche Eigenheiten beengtes Organ in der Höhe bisweilen forciert werden muß. *Rudolf Wittekopfs* abgeklärter Marke und *Richard Groß'* biderber Kurwenal sind jeden Ruhmes würdig. Für den Melot findet sich unter unseren sieben Tenoristen kein einziger Vertreter. Er wird nach wie vor gegen Wagners Vorschrift von einem Bariton »erledigt«. — Der nächste Abend brachte, wiederum unter Prüwer, eine überaus delikate und frohbeschwingte Aufführung des »Wildschütz«, ebenbürtig derjenigen, mit der Prüwer vor einigen Jahren das Lortzingsche Meisterwerk dem Publikum ins Herz geschrieben hat. Endlich wurde, offenbar um auch wieder einmal dem Sensationshunger vieler Opernfreunde entgegenzukommen, die »Mona Lisa« in unseren sonst erquicklich reinen Spielplan zurückgeführt. Über das Werk, das an seinem zwischen raffiniertester Theatermache und naivster Schauerdramatik hilflos schwankenden Textbuche leidet, ist Neues nicht auszusagen. *Ernst Mehlich* hielt die Schillingssche Partitur in sicheren Händen, redlich bemüht, ihr auch dort die Tugend künstlerischer Diskretion anzuschminken, wo sie rabiat ins Zeug geht. Das Publikum bewillkommnete »Mona Lisa« wie eine langentbehrte Herzensfreundin mit großem Enthusiasmus.
Erich Freund

DORTMUND: In der Oper der letzten Zeit erlebte Hermann Noetzels erfindungsreicher »Meister Guido« seine erfolgreiche Erstaufführung unter *Emil Vanderstettens* lebendiger Regie und *Karl Wolframs* trefflicher musikalischer Führung. Unter gleicher Leitung und mit *Himmighoffens* neuartiger, zum Teil (dekorativ) bedeutsamer Regie gab es eine ausgezeichnete und sehenswerte Neueinstudierung von Gounods »Margarethe«. Daneben gingen noch die beliebten, unvermeidlichen Schwesteropern »Mignon« und »Undine«, sowie eine Reihe von Gastspielen zur Ergänzung des Personals. Eine große Richard-Strauß-Woche wird von Intendant Schaeffer vorbereitet. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Tschaikowskijs »Eugen Onegin«, stets ein beliebtes Standwerk der Dresdener Oper, hat man in echt russischer Aufmachung neu in den Spielplan gestellt. *Issai Dobrowen* hat als Dirigent die Musik prächtig klangvoll mit echt slawischer Breite und liebevollster Ausführung aller Einzelheiten zur Wirkung gebracht und zugleich in der Spielleitung für Entfaltung realistischen Moskowitertums gesorgt. Allerdings war da in der Ausgestaltung des Details, insbesondere in der Heranziehung karikaturenhafter russischer Grotesktypen des Guten manchmal zu viel getan. Der russische Maler *Dobuschinskij* hatte Bühnenbilder geschaffen, die zwar eigentlich persönlichen Stil vermissen ließen, aber auch ganz realistisch in russische Verhältnisse hineinleuchteten. Die eindrucksgewaltige, auf finstere Dämonie eingestellte Vertretung der Titelrolle durch *Friedrich Plaschke* war von früher her bekannt. Dagegen stand mit *Max Hirzel* ein neuer, frischer, natürlicher, mit Geschmack und Tonschönheit singender Lenski auf der Bühne und die Tatjana hatte man gar einer Kunstnovize anvertraut. *Charlotte Wolf* ließ einen ausgiebigen hübschen lyrischen Sopran hören und zeigte entschiedenes Spieltalent; leider machte ein sehr merklicher Zungenfehler stutzig. Auch in den kleineren Rollen waren beste Kräfte am Werk, so daß eine sehr würdige Ensembleleistung zustande kam, der laute Anerkennung nicht versagt blieb.
Eugen Schmitz

ERFURT: Nun hat auch Erfurt seine *Uraufführung* gehabt. Freilich holte man nicht etwa eines der zahlreichen Werke zeitgenössischer deutscher Tonsetzer heran, die auf den Notenregalen ihrer Erzeuger verstauben oder in den Bibliotheken der Theater, denen sie einst hoffnungsvoll eingereicht wurden, eine fröhliche Urständ erwarten, während die Motten bereits an ihnen nagen — nein, ein italienisches Werk war es, das hier bei uns zum ersten Male in deutscher Sprache und auf deutschem Boden erklang: *Domenico* (laut Theaterzettel Giovanni) *Monleones* »Il mistero« (Das Passionsspiel). Die (einaktige) Oper ist ein direkter Nachfahre von Mascagnis »Cavalleria rusticana«. Textlich wie dieses, einer Erzählung *Giovanni Vergas* entnommen, zeigt es gleich jener bäurisches Milieu und jene gewisse theatralische Frömmigkeit, die Mord und Totschlag nicht verhindert. Die Fabel ist einfach: Ein von einem Ehemann verführtes Mädchen soll bei einem Marienfest die Mutter Maria darstellen; Gewissensbisse quälen sie, eine erregte Auseinandersetzung mit dem Verführer folgt. Die Frau des Liebhabers kommt hinzu (eine etwas farblose Gestalt) und schließlich wird dieser von dem Vater der Verführten auf offener Szene erschlagen. Der Ruf: »Turiddu ward erschlagen!« ist also übertrumpft. Dramatische Inkongruenz ist das Kennzeichen dieses Einakters. Denn endlose, freilich recht wirkungsvolle Volksszenen und Choraufzüge (man denke, eine Prozession!) füllen mehr als die Hälfte der Oper, während Klimax und Katastrophe jäh aufeinander folgen. — Die Musik — mein Gott, sie ist wohlklingend, gefällig, zeigt guten Chorsatz, aber dabei eine allzu große Eklektik. Verstaubt mutet sie an, obwohl die Entstehungszeit des Werkes nicht gar so lange zurückzuliegen scheint. Ward es doch erst vor drei Jahren am Teatro Fenice in Venedig zur Uraufführung gebracht. — Die Aufführung hielt gutes Mittelmaß. Man schien freilich mehr Kräfte als auf dieses Werk auf die seiner Uraufführung vorangesetzte erstmalige Wiedergabe von Busonis »Arlecchino« verwandt zu haben, die musikalisch, szenisch und dekorativ einen Höhepunkt in den Leistungen des Erfurter Stadttheaters darstellte und denn auch stärkeren Beifall fand als Monleones Oper, trotzdem dessen Schöpfer selbst anwesend war. Als Anreger und Leiter beider Werke verdient der fleißige und tüchtige Kapellmeister *Gustav Großmann* volles Lob. Neben ihm Spielleiter *Hans Schubert*, Obertheatermeister *Krüger* sowie die Einzelkräfte *Else Vaje, Gertrud Clahes, Gertrud Rünger, Bruno Laaß, G. A. Knörzer* und *Willi Wolf.*

Robert Hernried

FRANKFURT a. M.: Noch immer suchen wir einen Opernintendanten und einen ersten Kapellmeister, d. h. es suchen nicht *wir*, sondern einzelne, die an der Suche privatim besonders interessiert sind. Die verantwortlichen Offiziellen stecken derweilen den Kopf in den Sand und die Öffentlichkeit bekommt, abgesehen von Zeitungsenten, überhaupt nichts zu erfahren. Von Kandidaten ist bisher nur einer mit offenem Visier erschienen: *Clemens Krauß* von der Wiener Staatsoper, der sich mit der musikalischen Gastdirektion des »Fidelio« und »Rosenkavalier« eines sehr starken, aber wohl von Gruppeninteressen nicht ganz unbeeinflußten Beifalls zu erfreuen hatte. Daß seine Anwartschaft ernsthaft in Betracht kommt, steht für jeden Sachkundigen außer Zweifel. Krauß hat die zwingende Geste des für den Taktstock Geborenen; er hat einen sehr feinen Musikintellekt, starken Klanginstinkt und entsprechenden, typisch östlichen Rhythmus. Man vermißt indessen bei alledem ein bißchen das »Herz«, will sagen: die tiefere seelische Formung, jene Verbundenheit von Verstand und Gefühl, die man bei entsprechender Intensität auch »geistige Größe« nennt. Ob wir aber in dieser Hinsicht zur Zeit einen Besseren finden können? *Egon Pollak*, der jetzt gleichfalls zu Gast geladen ist und vor seiner Hamburger Zeit die Geschicke des Frankfurter Opernhauses ja schon einmal mitgeleitet hat, dürfte trotz all seiner schätzbaren Eigenschaften doch wohl kaum mehr in Frage kommen, wenn es sich um eine Aufbauarbeit handelt, die frisches, persönlich ganz unabhängiges Handeln und durchaus neuzeitliches Denken und Empfinden voraussetzt. Die Arbeitsfrüchte des Interims in den ersten zwei Monaten des neuen Jahres: die Uraufführung einer dramaturgisch nicht lebensfähigen Operette »*Der einzige Mann*«, mit hübscher, gut gekonnter Musik des Kapellmeisters *Bruno Hartl*; eine Neueinstudierung von Schrekers »Schatzgräber«, die mit Ausnahme der jetzt von *Max Roller* anständig vertretenen Partie des Narren keine wichtigen Neubesetzungen brachte, den Gesamtaspekt des Werkes aber nicht zu dessen Vorteil verändert zeigte; und die reichsdeutsche Erstaufführung der »*Chowanschtschina*« des Mussorgskij. Letzter, eine »Tat« der Spielzeit, obgleich die

eigentliche Darbietung des vom Bearbeiter *Ernst Fritzheim* auf den Titel »*Die Fürsten Howanskij*« umgetauften musikalischen Volksdramas von der Erfüllung der ursprünglichen künstlerischen Absicht noch ziemlich weit entfernt blieb. *Karl Holl*

GENUA: Im Jahre 1853 war Richard Wagner zweimal hier und schrieb darüber einen begeisterten Brief an seine erste Frau, worin er im Gegensatz zu Paris und London sowie anderen Häuseransammlungen Genua die einzig wirkliche Stadt nennt. Diese Besuche dürften wohl das größte und damals wohl unbemerkt gebliebene Ereignis der »Operngeschichte« dieser Stadt geblieben sein. Nicht uninteressant dürfte auch sein, daß sich hier seit undenklichen Zeiten zwei ganz einzig dastehende Opernrequisiten in Verwahrung befinden: nämlich das Haupt Johannes des Täufers und der Gralskelch, beide im Dom. Aber weder »Salome« noch »Parsifal« werden bei der heurigen »Stagione lirica« gegeben, sondern eine Reihe Erzeugnisse der neueren italienischen Produktion geht über die Bühne des prachtvollen »Carlo-Felice«-Theaters, über die ich auf Wunsch der »Impresa« gerne hinweggehe, die kein Interesse an einer Reklame (!), die »deutsch geschrieben« sei, zu haben erklärte. Ich besuchte aber auf meine Kosten eine Aufführung von »Tristano e Isotta« und muß gestehen, daß sie aller Ehren wert und eine respektable Leistung besonders des Dirigenten und des Orchesters war, um so höher anzuschlagen, als das Werk (von dem ungefähr ein Viertel gestrichen war!) von einem ad hoc zusammengestellten Sängerensemble und Orchester in nur zehn Proben herausgebracht wurde. Nach dem hierzulande üblichen Modus wurde auch dieses Werk, an das sich heuer nur Neapel, Mailand und Genua gewagt hatten, eine Woche lang ausgepumpt und dann nach fünf oder sechs Vorstellungen wieder definitiv abgesetzt. Nicht hoch genug anzuerkennen ist der Feuereifer, mit dem sich die jüngere italienische Dirigentengeneration für Wagner einsetzt; merkwürdigerweise aber auch mit gleicher Hingabe für (selbst von der einheimischen Kritik abgelehnte) zweifellos mißglückte Produkte Mascagnis.

F. B. Stubenvoll

GRAZ: Im hiesigen Opernhaus fand am 7. Februar die österreichische *Uraufführung* der Komischen Oper »Meister Grobian« von *Arnold Winternitz* statt. Die Versuche, den Deutschen eine komische Oper zu schenken, sind nicht allzu häufig, noch seltener aber darf von einem Gelingen dieses Versuches gesprochen werden. Arnold Winternitz, den Grazern als vorbildlicher Dirigent musikalischer Lustspiele unvergeßlich, hat sich als Komponist vielleicht gerade deshalb hochgespannten Erwartungen gegenübergestellt gesehen. Was er bot, waren viele feine Einzelheiten: schöne musikalische Gedanken, spielerische melodiöse Erfindung, ein duftiges Orchesterkleid, Kunst ohne moderne Unkunst — aber nicht die Erfüllung der oben genannten Erwartungen. Ihn hemmte (wie schon manchen seiner Vorgänger) das Textbuch. Die *Klutmannsche* Bearbeitung der Novelle »Ovid bei Hofe« von Riehl vermochte keine Gestalten von Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen und der Handlung keinen leichten Fluß zu verleihen. Und von der Länge zur Langenweile ist oft nur ein kleiner Schritt. So verrann das klare Bächlein der Musik gar oft in sprödem Sande. Kapellmeister *Hans Mohn* hat das in den Hauptpartien gut besetzte Werk mit viel Wärme geleitet, ohne dem Beifall dieselbe Wärme einhauchen zu können.— Leider ist weniger von künstlerischen Taten, als vielmehr von Sperrungskrisen unserer Oper zu melden. Das errechnete Defizit hat die nette Summe von vier Milliarden Kronen fast erreicht; der Mäzen des hiesigen Kunstlebens *Viktor Wutte*, findet diese Summe auch für einen Großindustriellen bedenklich zu hoch gegriffen und hat dem gesamten Personal für das nächste Spieljahr die Kündigung zustellen lassen, jedoch die Verhandlungsbrücken nicht abgebrochen, falls Stadt und Land sich bereit erklären sollten, in Hinkunft diese Riesenlast tragen zu helfen. Beide Faktoren haben prinzipiell nicht abgelehnt, aber noch einen neuen Kontrahenten gesucht: den Staat. So ist denn die Notlage der Grazer Bühnen unlängst im Parlament zur Sprache gekommen, wobei unter anderen der steirische Abgeordnete *Arnold Eisler* beherzigenswerte Worte gefunden hat. Zu einem greifbaren Ergebnis hat allerdings die Parlamentsdebatte auch noch nicht geführt. Vom Standpunkt der Kunst wäre gegen die vorgeschlagene Lösung wenig zu sagen, wenn nicht die Parteipolitik mit dieser Subvention leider Hand in Hand gehen würde. Von der sozialdemokratischen Gemeindemehrheit wäre dabei noch weniger zu befürchten, als von der klerikalen Landes- (und Bundes-)regierung, und es ist tatsächlich bereits heute ein peinlicher Fall bekannt

geworden, wobei — schon unter dem bloßen Hinweis auf künftige finanzielle Hilfe — von einem hohen Landesfunktionär die Absetzung eines mißliebigen Werkes vom Spielplan verlangt wurde!! Dieser Spielplan schleppte sich unter der Sorgenlast für die Zukunft ohnehin träge genug dahin und neben der Erstaufführung von Händels Oper »Otto und Theophano«, die recht gut gefiel, und dem oben besprochenen »Meister Grobian« von Arnold Winternitz, der sofort wieder in die Versenkung kam, wüßte ich beim besten Willen nichts weitere Kreise Fesselndes zu berichten. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Schrekers mit höchster Spannung erwarteter »Schatzgräber« ist nun auch über unsere Bühne gegangen, ohne jedoch einen außergewöhnlichen Erfolg zu erzielen. Der Stoff bietet aber auch zu viel des Unmöglichen und Ungeheuerlichen, daß man bei aller unbegrenzten Hochachtung für den Tondichter, der mit seiner Musik dem Herzen näher rückt als er es mit der Oper »Die Gezeichneten« vermochte, dem Textdichter trotz der poetischen Vorzüge der Dichtung im einzelnen skeptisch, ja ablehnend gegenübersteht. Die Hauptgestalten können unsere Sympathie nicht gewinnen, etwa noch der Narr, die wirklich tragische Gestalt des Werkes, die von *Fritz Berghoff* vortrefflich in Gesang und Spiel herausgearbeitet worden war. Ausgezeichnet war auch die Els durch *Maria Günzel-Dworsky* verkörpert, während *Fritz Müller-Raven* als Titelheld leider nur ein mattes Bild des seltsamen Mannes mit der Wunderlaute gab. — In der Aufführung der »Walküre« trat klar zutage, daß die Stärke unserer Opernkräfte im schwachen Geschlecht liegt. Maria Günzel-Dworsky als Brünnhilde und *Hilde Voß* als Sieglinde schufen Gestalten im Sinne des Meisters. *Heinz Prybit* verspricht mit der Zeit ein guter Hunding zu werden, während *Fritz Kerzmann* bereits ein recht annehmbarer Wotan ist. *Henriette Böhmer* ist eine bewunderungswürdige Darstellerin der Fricka und Azucena, doch keine Carmen mehr. *Martin Frey*

HAMBURG: Mehr als sonst, als die Entziehung staatlichen Zuschusses (auch hier »Abbau« genannt) noch nicht vorauszusehen, macht sich an der Oper (und im Konzert) die Nötigung, Einnahmen zu erzielen, geltend. Die durch den Fortgang bedeutender Opernkräfte entstandenen Lücken auszufüllen, bildet die weitere Sorge. Das Ergebnis zahlreicher Gastspiele mit Verpflichtungsabsichten hat die trüben Ausblicke auch nicht aufzuheitern vermocht. Im Spielplan wird dem Publikumsgeschmack gedient, und die Einlösung der Versprechungen geschieht mit Ritardando. Busonis »Arlecchino« steht — lange versprochen — endlich am Tore, als »neue Kunstkomödie« oder neuzeitliches Stegreifspiel mit Vertonung. Und in engster Nachbarschaft eine alte »commedia del' arte«: E. T. A. Hoffmanns »Lustige Musikanten«: 1805 einmal in Warschau gegeben. Sonst kaum. Die Partitur ist ja neuerdings nach Paris an die Konservatoriumsbibliothek verhandelt. Eine Abschrift dorther zu erlangen, ist gelungen. Ob dem Neuen und Aufgewärmten — in der Absicht einer literarischen Parallele — längere Zähigkeit beschieden ist als den Produkten Keußlers und d'Alberts, den längst Vergessenen, wird sich bäldlich zeigen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Wir hoffen in dem zum Generalmusikdirektor an unserer Städtischen Oper ernannten *Rudolf Krasselt* die Persönlichkeit zu erhalten, die unserem Opernbetriebe ein festes Rückgrat geben wird und einen fröhlichen Aufstieg garantiert. Es fehlt ja gottlob bei ihm an nichts! Was unserem Opernapparat nottut, ist da: fester Wille, künstlerisches Verantwortungsgefühl und sichere musikalische Intuition. So sehen wir mit Vertrauen seinem Kommen entgegen, und das um so mehr, als er uns jüngst mit einer Neueinstudierung der überall stark abgewirtschafteten »Carmen« den höchsten Respekt abgenötigt hat. Er leistete damit eine musikalische Arbeit, die von Grund auf echt und gediegen war, dramatisch erfühlt und hochgestimmtes Wollen mit meisterhaftem Können vereinigte. Bei gleicher Gelegenheit war *Hans Winkelmann* vom Schweriner Landestheater herbeigeeilt, um eine gewichtige Probe seiner Regiekunst abzulegen. Wenn nicht alles täuscht, werden wir in ihm den präsumtiven Nachfolger von *Hans Niedecken-Gebhard* zu erblicken haben, der uns mit Schluß der Spielzeit verläßt. Um die Auffrischung der Bizetschen Oper machten sich in der Rollenverkörperung *Marie Schulz-Dornburg*, *Fritz Blankenhorn*, *Luise Schmidt-Gronau* und *Karl Giebel* im besonderen verdient.

Übrigens stehen unsere Opernaufführungen dauernd stark im Zeichen der Gastspiele, zum Teil auf Verpflichtung hinzielend, um die vorhandenen oder mit Schluß der Saison ent-

stehenden empfindlichen Lücken in unserem Personalbestande auszufüllen.

Albert Hartmann

KIEL: Die Kieler Oper scheint endlich aus der verhängnisvollen Stagnation zu erwachen, in die sie durch die chronische Intendantenkrise geraten war. Die Berufung *Georg Hartmanns* wird hoffentlich von der nächsten Spielzeit ab Wandel schaffen. Tiefere Eingriffe in Leitung und Personal werden dazu allerdings unerläßlich sein. — Nach langen Wehen ist endlich Schrekers »Schatzgräber« herausgekommen. Man kann die Wahl kaum billigen. Es bedarf nur bescheidenen kritischen Urteils, um diese konstruierte und — inferiore Geschichte rundweg abzulehnen, zumal da die Musik sich über das Niveau geistvoller Technik nur sporadisch erhebt. Den anerkennenswerten Aufwand der Aufführung hätte man gern gesünderen Produkten gegönnt. Die Bühnenbilder *Walter Dinses* sind stilistisch eindrucksvoll, im 3. und 4. Akt voll großzügiger Raumarchitektonik. Die Regie (*Paul Schlenker*) ließ originale Impulse vermissen und behandelte Ensemble- und Massenszenen nach dem alten Rezept. *Eleonore Welff* als Els und *Hans Rudolf Waldburg* als Narr waren zwingend und groß, wohingegen der Elis *Wilhelm Wagners* (Hamburg) in jeder Hinsicht enttäuschte. *Richard Richter* am Pult stand auf der Höhe der Aufgabe. — An sonstigen Ereignissen wäre des Intendanten Inszenierung von »Maurer und Schlosser« zu nennen, die liebenswürdig gedacht war. In Aussicht gestellt sind »Salome« und der »Ring«.

Franz Rühlmann

KÖLN: Eine schmerzliche Tatsache für die Kölner Oper ist der Verlust *Otto Klemperers*, auch für das gesamte Kölner Musikleben, in dem er als moderner Musiker eine treibende Kraft war. Man hatte sich zwar schon mit dem Gedanken vertraut gemacht, da man seine Absicht, in eine leitende Stellung als Operndirektor zu gelangen, kannte und von seinen früheren Verhandlungen mit Berliner Bühnen wußte. Aber nun ist es Gewißheit: er wird am Ende der Spielzeit ausscheiden, und die Oper, die schon in den letzten Jahren unter dem Verlust bedeutender Sänger und Sängerinnen zu leiden hatte, wird zu alledem noch einen Wechsel auf dem verantwortungsvollsten Kapellmeisterposten überwinden müssen. Die Schwierigkeit, das auch mit Konzertverpflichtungen stark belastete Orchester für Bühnenproben anzuspannen, drückt immer noch auf den Spielplan, ebenso die jetzt vor sich gehenden ausgiebigen Vorbereitungen für die Uraufführung von Schrekers »Irrelohe«. Als Gewinn konnte die Oper jedoch die hiesige Erstaufführung des »Don Carlos« von Verdi buchen, der von *Karl Schröder* gewissenhaft und mit musikalischem Schwung betreut wurde. Nicht ebenso gut stand es bei immerhin anerkennenswerten gesanglichen Leistungen um den Darstellungsstil einiger Künstler. Verdi ist hier im Rheinland immer hoch geschätzt worden, und seine Hauptwerke vom »Rigoletto« bis zum »Othello« (nur der »Falstaff« fehlt seit Jahren) werden ständig gespielt. Fände sich für den »Don Carlos« ein neuer Übersetzer und ein musikalischer Bearbeiter, der den für unser Empfinden lächerlichen Opernschluß ausmerzte (der Geist Karls V. rettet Don Carlos vor dem Zugriff der Inquisition ins Kloster), so wäre dem bühnenwirksamen Werk gedient und es würde sicher öfter auf deutschen Opernbühnen erscheinen.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Unsere beiden Opernhäuser — das Stadttheater und die neu gegründete »Komische Oper« — halten wacker durch. Wenn die Komische Oper den Zweck erfüllt, ihr einst an die seichte Operette gewöhntes Publikum zu höherem Kunstverständnis heraufzuerziehen, werden sich alle Bedenken gewisser Leute, die das neue Unternehmen nur als boshafte Konkurrenz auffassen, von selbst zerstreuen. — In beiden Häusern wird übrigens Tüchtiges geleistet. Wenn im Königsberger Opernleben jetzt etwas wie »Konkurrenz« in der Luft schwebt, so hat das künstlerisch durchaus segensreiche Wirkungen. Im Stadttheater ist unter *Geissels* Direktion vor allem die ausgezeichnete Erstaufführung von Mussorgskijs »Boris Godunoff« bemerkenswert, bei der *Josef Heller* in der Titelrolle namentlich *schauspielerisch* Vorbildliches leistete. *Nettstraeter* hatte das Werk auch musikalisch mit größter Liebe vorbereitet. Die Szenenbilder waren eine kleine Sehenswürdigkeit für sich. Auch die Neueinstudierung von Strauß' »Salome« und Pfitzners »Christelflein« sei kurz erwähnt. Neuerdings herrscht wieder ein reiches Kommen und Gehen von Berliner Gästen: *Catopol, Batteux, Scheidl, Hutt, Bolz, L. v. Granfeld* usw., sie alle sind bei uns schon fast wie zu Hause. — In der »Komischen Oper« brachte ihr Leiter *Dumont du Voitel* eine szenisch ausgezeichnete Aufführung der

»Heiligen Elisabeth« von Liszt. Vereint mit Puccinis »Gianni Schicchi« gab es ferner die *Uraufführung* des »Schelm von Bergen« aus der Feder des im Kriege gefallenen jungen Humperdinck-Schülers *Erich Hesse.* Viel Talent und bereits erstaunlich ausgereiftes Können ist hier an das gänzlich bühnenunwirksame Textbuch von *Otto Roquette* vertan. Immerhin zeigte diese Uraufführung von Initiative. Mit welchem Ernst an dem neuen Kunstinstitut gearbeitet wird, mag auch die Tatsache erhellen, daß Mozarts »Zauberflöte« im Laufe dieser Wintermonate zwei vollständig neue Inszenierungen erlebte.

Otto Besch

LEIPZIG: Im Übergang von der künstlerisch entwerteten, organisatorisch verwahrlosten Repertoirebühne zum aktiven Theater hat die Leipziger Oper unter *Brecher* und *Brügmann* wichtige Stationen hinter sich. Zu den Messespielen, die gewissermaßen die Summe der bisherigen Leistung ziehen sollten, ist »Salome« neu, in frischem improvisatorischen Zug herausgebracht worden. Man wußte um Brechers wohlverwandte Liebe zu Strauß. Aber was er hier bot, ging über alle Erwartungen und war faszinierend. Das Orchester hat sich an Brechers Dirigierweise, die sich vom Taktstrich emanzipiert, aber zwingend deutlich bleibt, zögernd gewöhnt und folgt ihm jetzt mit einer aufmerksamen Hingabe, in der die beste Anerkennung seiner hohen Führereigenschaften liegt. Der neue Operndirektor *Walther Brügmann* hat sich wegen der kurzen Vorbereitungszeit bei der »Salome« darauf beschränken müssen, grobe geschmackliche Übelstände zu beseitigen und einige Lichter und Retuschen aufzusetzen. Ein einheitlicher Regiewille kam in der Haltung des Ensembles (mit der begabten *Janowska* als entfesselter, animalisch echter Salome) noch nicht zum Ausdruck. Auch Brecher will das Musikalische vom Bühnenmäßig-Gesanglichen her noch viel zwingender und reiner gestalten. Man hat also das Ganze als bedeutende Leistung, aber als noch viel größeres Versprechen hinzunehmen. Wo die Schwächen unserer Oper liegen, haben andere Messe-Festspiele gezeigt. In der »Walküre« mußte *Melanie Kurt* wieder als Brünnhilde einspringen, und in »Carmen« ging das Erlebnis von *Carl Günther* (als José) aus, dessen Kunst eben nur zu begreifen ist als eine gesanglich und darstellerisch gleich starke Befreiung vom Zwang einer inneren Vision. Leider haben wir zur Zeit in Leipzig keinen artverwandten Künstler, kaum einen Tenor, der die spezifischen Merkmale italienischer Schulung und die leuchtenden Reize stimmlicher Sinnlichkeit zeigte. Man darf die ernste Sorge um den künstlerischen Nachwuchs getrost dem neuen Operndirektorium überlassen, wenn auch die Art, wie etwa die im Elementar-Musikalischen wurzelnde, eminente Begabung des Kapellmeisters *Max Hochkofler* geflissentlich übersehen wird, immer wieder den Gedanken nahe legt, daß instinktsicheres Erkennen des Talents nicht genügt, sondern daß auch guter Wille da sein muß, es zu fördern. In weiten Kreisen wird es z. B. als lästig empfunden, den Anstellungsgastspielen drittrangiger Dirigenten zusehen zu müssen, während doch ein Musiker unter uns ist, der in die Führung des deutschen Musiklebens gehörte. Die musikalische Hauptlast ruht also augenblicklich fast allein auf Brecher. Wie weit ihn, den reifen, geistigen, individuellen Künstler auf die Dauer ein übers Schauspiel zur Oper gekommener Regisseur, wie es der neue Operndirektor Brügmann ist, zu unterstützen vermag, wird sich erst allmählich erweisen müssen. Vorderhand sei festgestellt, daß sich Brügmann mit seiner ersten Inszenierung: »Fra Diavolo« innerhalb der Grenzen, die durch den Charakter des Werks bedingt sind, erfolgreich durchgesetzt hat. Er hat das geniale Aubersche Stück in bäuerlich ungeschminkter Grazie aus einer Regie heraus auf die Bühne gestellt, die man als eine *malerische* bezeichnen möchte, — im Gegensatz zu einer architektonisch-räumlichen Regie, die auch die *Bewegung* auf raumgesetzlicher Grundlage einbezieht und tänzerische Elemente birgt. Brügmanns liebevoll behandelte, diskrete und atmosphärische Bilder vertrugen sich allerdings schlecht mit den Bühnendekorationen, zu denen *Aravantinos* die Entwürfe geliefert hatte. Ein völlig harmonischer Ausgleich aller bildmäßigen und musikalisch-stimmungsmäßigen Faktoren war nicht erreicht, aber es herrschte köstliches Leben auf der Bühne, wesentlich mitbestimmt durch den Spieltrieb des einzelnen. Unbestritten am köstlichsten war *Laßners* Lord. Die künstlerische Gesamtdiktion war wieder vom Musikalischen her bestimmt worden: Brecher gibt im »Fra Diavolo« eine unerhört feine Leistung. Das singt und summt im Orchester und schwirrt lustig und spielselig, und den — musterhaft studierten — Gesang untermalen die zartesten Instrumentaltönungen. — Die Leipziger Oper

wird, wenn sie nun auch Schrekers »Irrelohe« bis Ende April herausgebracht hat, in bezug auf Güte und Umfang ihrer bisherigen künstlerischen Leistung hart an die Linie der führenden Bühnen heraufgerückt sein.

Hans Schnoor

MÜNCHEN: Das Ballett des Nationaltheaters bemüht sich nach Kräften, uns mit der Oper zu versöhnen, und in der Tat: wenn es um das gesungene Schauspiel so stände, wie um das getanzte, so könnte man uns wahrlich beneiden. Ein Ballettabend brachte uns eine *Uraufführung* — »Pierrots Sommernacht« von *Hermann Noetzel* — und zwei Erstaufführungen — »Der holzgeschnitzte Prinz« von *Béla Bartók* und Nikolai Rimskij-Korssakoffs »Scheherazade«. Der bedeutendste der drei Einakter ist unbestreitbar Bartóks Tanzspiel, bedeutend durch die Urkraft seiner Musik, die Prägnanz seiner Rhythmik, der gegenüber die reibungsvolle Harmonik, trotz des äußeren Anscheins, von sekundärer Bedeutung ist. Bartók zählt zu den naiv, instinktiv Schaffenden und darum auch unmittelbar Wirkenden, denen noch immer die Zukunft gehört hat, mag sich auch die durch die höchstpersönliche Tonsprache befremdete Gegenwart vorerst noch abwartend verhalten. In der Naivität und Unmittelbarkeit des Schaffens berührt sich Rimskij-Korssakoff mit Bartók, freilich ist bei dem ersten russischen Sinfoniker keine Spur von der Askese des Ungarn in bezug auf sinnlichen Reiz vorhanden; er schreibt eine ungemein farbenglühende und schwungvolle Musik, deren besonderes Charakteristikum die solistische Verwendung der Orchesterinstrumente bildet. Während Rimskij-Korssakoffs sinfonische Dichtung mit ihrem ausgesprochenen Programm nach dem Theater geradezu verlangt, ist das Gegenteil bei Noetzels Suite der Fall. Diese verfehlte Bühnenadaptierung eines reinen Konzertwerkes wird nur durch die Handlungslosigkeit der szenischen Vorgänge einigermaßen gemildert. Immerhin erfreuen wir uns an zarten anmutigen Melodien und hübschen, leicht beschwingten Einfällen. Ganz ungemischten Genuß aber boten dem Beschauer die Schöpfungen des Szenenkünstlers *Leo Pasetti*, die in ihrer Art ebenso ein Höchstes darstellten, wie die tänzerische Gestaltung im ganzen durch *Heinrich Kröller* und im einzelnen durch ihn selbst und seine Helfer *Hanna Tölzer*, *Johanna Frost*, *Anny Gerzer*, *Otto Ornelli*, *Josef Schenk*, um nur die Träger der Hauptrollen zu nennen. *Robert Heger* leitete den musikalischen Teil mit dem an ihm bekannten Feinsinn.

Hermann Nüßle

STETTIN: In der Oper brachte der Winter bisher nichts Neues. Immerhin ist die Zusammensetzung des Instituts unter der Intendanz *Ockert* durchaus in der Lage, eindrucksstarke Aufführungen der laufenden Repertoireopern zu gewährleisten, von denen Verdis »Falstaff«, d'Alberts »Tiefland«, Humperdincks »Königskinder« und Strauß' »Rosenkavalier« Gipfelleistungen waren. Wenn man will, kann man das dankbare »Hofkonzert« von Paul Scheinpflug als begrüßenswerte Neuerwerbung bezeichnen. Als »notwendiges Übel« aber haben immer noch Machwerke des »modernen Operettenstils«, von denen des Sängers Höflichkeit schweigen möchte, mit Recht bestrittenes Asylrecht.

Erich Rust

WEIMAR: Der Opernspielplan des Deutschen Nationaltheaters, auf dessen Intendantensessel die alte sozialistische Regierung nach Erledigung *Ernst Hardts* den Meininger Intendanten Dr. *Ulbrich* berufen hat, ist nach wie vor kärglich. *Julius Prüwer*, der begeisterte Kämpfer für slawische Musik, vollbrachte mit der hervorragenden Aufführung von Mussorgskijs genial inspiriertem, ganz aus russischem Volksgeist schöpfenden »Boris Godunoff« als Regisseur und Dirigent in einer Person eine künstlerische Tat. *Hans Bergmann* (Boris), *Xaver Mang* (Pimen), *Benno Haberl* (Dimitri) und die herrliche *Elsbeth Bergmann* (Marina) waren ihm vollwertige Helfer. Mit gleicher Liebe streichelte Prüwer die »Heilige Ente« des jungen Wiener Komponisten Hans Gál, der, nach diesem leckeren Vogel zu urteilen, zu den größten Hoffnungen auf musikdramatischem Gebiet zählt. Jedenfalls birgt der zweite Akt schon ein groß Teil Erfüllung in sich. Schade, daß die Textdichter im mißlungenen letzten Akt dem Tonschöpfer kein fruchtbares Feld für seine schöpferische Phantasie gaben. Busonis »Arlecchino« stieß trotz sorgfältiger Einstudierung durch *Ernst Latzko* auf Widerspruch.

Otto Reuter

KONZERT

BERLIN: Je näher der Frühling, desto buntbewegter das Konzertleben. Woran natürlich der Frühling am allerwenigsten schuld ist. Zu vermerken ist, daß Generalmusikdirektor *Fritz Busch* drei Sinfoniekonzerte der Staats-

kapelle geleitet hat. Frisch fröhlich, wie es seine Art ist, manchmal etwas derb zugreifend. Und ganz zu guter Letzt, dem Bannkreis Bruckners und Regers entweichend, mit der Überraschung des neuen Klavierkonzerts fis-moll Ernst Kreneks. Man denkt an etwas noch nie Dagewesenes, Verblüffendes. Aber es zeigt sich, daß Krenek nunmehr sich zurückentwickelt, um vorwärts zu gehen. Er kann natürlich kein Virtuosenkonzert, aber ebensowenig kann er linear kontrapunktisch schreiben. Denn wie käme dann ein Klavierkonzert heraus? Er will es mit den Alten und Jungen zugleich halten. Er fugiert viel, aber zielt auch auf Einfachheit. Wie schwer es ist, so einen einheitlichen Stil zu finden, welche Phantasiekräfte gerade dann im Spiel sein müssen, beweist sein Werk, das ein in vieler Beziehung fesselndes Stückwerk, ohne planvolle Durchführung bleibt. Dies konnte auch durch einen Klavierspieler wie *Eduard Erdmann*, der mit Krenek verknüpft ist, nicht verschleiert werden. Krenek hat noch einen weiten Weg vor sich, und man tut ihm keinen Gefallen, wenn man ihm unentwegt Lorbeeren streut; die Zuhörer aber, meist Stammbesucher dieser Konzerte, hatten selbstverständlich den Kompaß verloren. Busch, der Gastdirigent, ist stark und des Erfolges gewiß, vor allem mit dem Dresdener Orchester, dem idealen Klangkörper, mit dem er verwachsen ist. Die Berliner Staatskapelle wartet offenbar auf ihren *Erich Kleiber* als ständigen Dirigenten.

Melos-Vereinigung und Novembergruppe: beide am Werke, und zwar an einem, das den Bürger schreckt. Dabei ist Otto Luening nach seinem, von Melos und durch die *Roth-Leute* gebrachten Quartett ein zartfühlender, nur zaghaft nach verbotenen Früchten haschender Zeitgenosse. Man wird von ihm Fürchterliches, Umstürzlerisches nicht zu erwarten haben. Sein Blut fließt ziemlich dünn, aber er hat Handwerk, das sich seinem Feinempfinden vermählt. — Lieder Anton Weberns, Ergebnisse einer tragischen Anlage, entkörperte, entsinnlichte Romantik, von *Nora Pisling-Boas* gedeutet, zeigen den tiefkünstlerischen, tiefüberzeugten Mann in einer Sackgasse. Ob er noch einmal das Hemmende in sich überwinden wird?

Petyrek in der Novembergruppe, wo auch nach primitivster Geräuschmusik getanzt wird: sein Oktett für Blasinstrumente geht eigentlich nicht achtstimmig, zeigt keineswegs die leichte Hand, die gerade französische Blaskammermusik mindestens über alle technischen Zweifel emporhebt. Doch, nach manchen hübschen Episoden, ein Versprechen. Petyrek ist nun, gegenüber Krenek, mehr in den Hintergrund geschoben. So wechselt das Bild.

Auch der Staat fühlt sich mitverantwortlich für das Gedeihen der deutschen und der neuen Musik. Wie durch Konzerte des »Hilfsbundes für deutsche Musikpflege«, so will er ihr nunmehr durch die Sonderkonzerte des *Havemann-Quartetts* einen Anstoß geben. Das geschieht keineswegs einseitig, ganz ohne Fanatismus. Bessere Fürsprecher als dieses Quartett sind nicht zu finden. Alban Berg ist so mustergültig in Berlin gehört worden.

Unter den Solisten, die sich zu drängen beginnen, fallen auf: der italienische Klavierspieler *Carlo Zecchi* durch eine veredelte Musikantennatur und einen hochentwickelten Mechanismus, die von einem Phantasiemenschen in Tätigkeit gesetzt werden; *Franz Osborn*, mit hoher Virtuosenbegabung und Drang zu Neuem. Der russische Sänger *Michael E. Gitowskij* erregt durch einen von jenen tiefen Bässen, die Elementares künden; *Eduard Rehkemper* wiederum, urdeutsch, etwas einfarbig, ist dem romantischen Lied ein willkommener Helfer.

Es tut mir leid, sagen zu müssen, daß das langausgedehnte Werk, das sich »Das hohe Lied vom Leben und vom Sterben« (W. v. Baußnern) nennt, trotz liebevoller Hingabe des Singakademiechores unter *Georg Schumann* wie eine ungeheuere Redseligkeit von Form, aber ohne Eigenleben bleiern auf mir gelastet hat. *Adolf Weißmann*

BOCHUM: Im Mittelpunkt der jüngsten Sinfonieabende standen zwei Kompositionen von Richard Strauß (Also sprach Zarathustra — Tanzsuite), deren Aufführung wohl als Ehrung des nunmehr ins 60. Lebensjahr schreitenden Tonmeisters gedacht sein mochte. Der einsätzige, großangelegte »Zarathustra« mit seiner rhythmischen und klanglichen Pracht, die wirkungsvoll in gegensätzliche Motive gebunden wurde, blühte unter *Rudolf Schulz-Dornburgs* ekstatischer Stabführung als Sehnsuchts- und Erfüllungsdichtung auf. Das Orchester diente seinem Programm unter dem Einsatz höchster Könnerschaft und Nervenspannung. Die freundlichen Bilder der Tanzsuite, die nach Klavierstücken von F. Couperin in das feinfarbige Wechselspiel des Orchesterklingens getragen wurden, gewannen die Herzen der Hörer im Flug. Die

von Schulz-Dornburg gehobene Plastik der zierlichen Linien wurde auch im Schaubild durch die Herausstellung der konzertierenden Stimmen betont. Den heiklen Cembalo- und Celestapart meisterten sichere und behende Musikantenfinger (*Willi Mehrmann* — *Heinrich Busch*). Von unbekannten Meistern lernte man eine Sinfonie (d-moll) für Streichorchester, vier Hörner und Cembalo von einem Zeitgenossen Friedemann Bachs mit Namen Polaci kennen. Die kontrastierende Regsamkeit der Sätze beschäftigte die Empfindung und den Verstand der Hörer gleichmäßig lebhaft. Die rhetorischen Eigenheiten der Tonsprache hätten durch eine größere Beschränkung in der Anzahl der Streicher noch beschwingtere Linien erhalten können. Der junge erste Solocellist des Orchesters *Franz Faßbender* führte sich mit Schumanns a-moll-Konzert vielversprechend ein. Er verstand in das virtuose Element der Schöpfung ohne jedwede Selbstgefälligkeit starke männliche Blutwallungen zu binden. *Arno Schützes* Hang zu Brahms beschäftigte die Hörerschaft mit dem Gefühlsinhalt des B-dur-Klavierkonzerts. Der Künstler spielte das titanische Werk mit der Gebärde des Heroischen, ohne allerdings verhindern zu können, daß seine konservative Auffassung namentlich im zweiten Satz mit dem in freierer Luft schwingenden Temperament Schulz-Dornburgs gleichen Schritt hielt. Der viel zu einseitig nur als Liederkomponist bekannt gewordene Hugo Wolf wurde hier durch die klanglich aufs beste ausgewogene Wiedergabe seiner sinfonischen Dichtung »Penthesilea« auch als Verehrer der Orchesterkunst gewürdigt. Der städtische Musikverein griff nach der Einstudierung des Dettinger Te Deums von Händel auf die Wiederholung der »Schöpfung« mit Glück zurück und bezeugte dadurch das Wollen zur nachhaltigen Volkstümlichmachung dieser Meisterwerke deutscher Kunst. Das Soloterzett der Duisburger Oper (*Grete Siegert*, *Karl Hauß* und *Otto Freund*) hielt sich ausgezeichnet. Der Versuch einer *Gegenüberstellung mittelalterlicher und heutiger Musik* warb dem gregorianischen Choral durch die Einführung des Beuroner Musikgelehrten *Fidelis Böser* neue Freunde und lieferte durch liturgische Proben aus dem Antiphonale und Graduale Romanum (dargeboten von Knaben-, Frauen- und Männerstimmen des staatlichen Gymnasiums und Musikvereins) den Beweis, daß der alte musikalische Schatz auch heute noch blühendes Leben bedeutet. Schulz-Dornburg, der durch diese Einstudierungen seinen Chor von Grund aus zu erziehen gedenkt, bezeugte damit zugleich seinen auf weite Sicht eingestellten Blick. Aus dem Strauß moderner Musik, die sich an die mittelalterliche Diatonik anlehnt, spendete das Orchester Doppers Ciaconna gotica und Respighis Concerto gregoriano für Violine und Orchester. Der junge Solist, *Edmund Rostal* aus Berlin, spielte das tonal und rhythmisch schwere Werk nach nur einwöchigem Studium erstaunlich gewandt. Mit Lendvais Archaischen Tänzen, deren orientalische Klangfarben und polyphone Stimmführung vom Orchester virtuos herausgestellt wurden, beschlossen die interessanten Abende. Der »Sängervereinigung« war die lebendige Ausdeutung der schweren Reger-Komposition »Die Weihe der Nacht« unter Schulz-Dornburgs inspirierter Direktion zu danken. *Toni Faßbender* stellte sich in Mendelsohns Violinkonzert als glänzender Solist vor. Kammermusikalische Feierstunden vermittelten das *Havemann-* und *Treichler-Quartett.* Mit Curtis Männerchorschöpfung »Des Sängers Fluch« schlug Musikdirektor *Hoffmann* durch die begeisterte Hilfe der Mannen aus »Schlägel und Eisen« den Rekord in der effektvollen Auslegung instrumental gedachter Tondichtungen vokalen Charakters. *Max Voigt*

DORTMUND: Das Hauptereignis der letzten Konzertzeit war die hiesige Erstaufführung von Mahlers 3. Sinfonie, mit dem schönen »Programm«: »Pan erwacht«, »Was mir die Blumen der Wiese, die Tiere des Waldes, der Mensch, die Engel, die Liebe erzählen«. Sie fand unter *Wilhelm Siebens* bedeutender Leitung eine eindringliche Wiedergabe, bei der das beschließende Adagio wieder, wie stets, am stärksten wirkte. Unser angestrengtes städtisches Orchester, der fein abgetönte Frauenchor des »Musikvereins«, ein tüchtiger Knabenchor und Frau *Grete Buchenthal* (Essen) als Solistin hatten an ihr gleich dankenswerten Anteil. Ein vortrefflicher Vortrag *Paul Bekkers* und ein einführender Aufsatz des Unterzeichneten suchten das Verständnis dem immer noch problematischen Werke gegenüber zu fördern. Bruckner war an einem anderen Abend, gleichfalls mit seiner Dritten, auch in d-moll, Richard Wagner gewidmet, unter gleicher Leitung vertreten. Sie wurde ausgezeichnet gespielt, wenn auch gewisse Längen nicht ganz überwunden waren. An *Neuheiten* gab es Ernst Tochs Kammersinfonie für 14 Soloinstrumente und Sopran:

»Die chinesische Flöte«, die nur im Kolorit ansprach. Weniger dürftig, etwas von Wagner abhängig und stark instrumentiert, aber tief empfunden sprach die *Uraufführung* von *Karl Weigls* drei Gesängen für Sopran und Orchester nach Ricarda Huch an. *Henny Wolff* (Hannover) war hier die höchst musikalisch ansprechende Vermittlerin. Bekannte Werke von Beethoven, Berlioz, Liszt, Schumann und anderen vervollständigten in tüchtiger Ausführung. — Hervorragende Eindrücke hinterließen an Solistenabenden nur *Walter Gieseking* (mit prachtvollem, auch zum Teil sehr neuzeitlichem Programm), *Alexander Schmuller*, den man dabei zum erstenmal hier hörte, und *Hedwig Siedenbühl* mit einer reichen, wohlbeherrschten Liederauswahl. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: Daß der Kampf um *Karl Panzners* Nachfolge sich stets in der anständigsten Form vollziehe, läßt sich kaum behaupten. Diesmal mag der kurze Hinweis noch genügen. — Im Musikverein wurden *Arnold Schönbergs* Fünf Orchesterstücke von den Unentwegten natürlich abgelehnt. Vorläufig ist's nur wenigen gegeben, aus dieser fabelhaften Partitur mehr als nur das »Intellektuelle« herauszuhören. Wie so oft, wird auch hier die Zeit Wandel schaffen. Des feinen Lyrikers *Joseph Haas* Ausflug in das sinfonische Gebiet »Tag und Nacht« stach wirklich wie Tag und Nacht dagegen ab. Es ist besser gewollte als gekonnte Musik. Liszts Faust-Sinfonie vervollständigte den Abend, den *Wilhelm Sieben* mit imponierendem Können leitete und dem in *August Richter* ein geschmackvoller Solist gewonnen war. *Carl Schuricht* ließ gleich in den ersten Takten erkennen, daß er einer der Großen und Berufenen ist. Als dankbarstes Werk bescherte er den »Zarathustra«. *Friedrich Quest* bewährte sich als vornehm und still Gestaltender. Seine Ritenuti zeugen aber von einer gewissen Überempfindlichkeit. Tüchtige Solisten waren *Hubert Flohr* und die aufstrebende Violinistin *Gertrud Hoefer*. Starken Eindruck hinterließ die Kirchenmusik des Salzburgers *Josef Meßner*, stärkeren die in gleichem Zusammenhang gebotene e-moll-Messe von *Bruckner*. Der *Kölner Männer-Gesangverein*, von der »Konkurrenz« nicht gerade gern gesehen, begeisterte durch seine künstlerisch durchaus erstklassigen Darbietungen. Schweren Herzens habe ich mir *Heinrich Schlusnus* entgehen lassen müssen; noch nie aber hat mich der oft eigenwillige *Josef Pembaur* so restlos begeistert wie in seinem romantischen Balladenabend. Der junge einheimische Pianist *Willy Hülser* erzielte auf seinem Lieblingsgebiet — ebenfalls auf romantischem Boden — wieder schöne Erfolge. Kraft des Neuartigen und der starken Persönlichkeit wurde ein *Hindemith*-Abend zum großen Erlebnis. So fabelhaft sein grotesker Einschlag auch ist — am bedeutendsten dünkt er mich doch immer wieder in der erschütternden Empfindungstiefe der breit hinströmenden Sätze. Besondere Hochachtung vor dem *Bratschisten* Hindemith, dem *Emma Lübbecke-Job* eine kongeniale Partnerin war. Eines »Unmusikalischen« sei noch gedacht — *Ludwig Wüllners* —, der mit seiner vollendeten Sprache auch dem Musiker himmelhoch höheren Genuß gewährte als ein mittelmäßiges Konzert. — Nach der Wirkungszeit des verdienstvollen *Julius Buths* hat man sich seitens der Stadt nur verschwindend wenig um eine systematische Musikpflege gekümmert. Eben jetzt entwickelt sich im Collegium musicum ein neuer Beginn. Es hat lange gedauert, bis die Stadt hier den Bestrebungen verschiedener Vereine gefolgt ist. Unter denen, die die Systematik entschieden pflegen, ist der *Immermannbund* an erster Stelle zu nennen. Die zwölfte seiner vorwiegend der Kammermusik vorbehaltenen Sonderveranstaltungen umfaßte einen fünftägigen Überblick über die Entwicklung des Streichquartetts: »Von Dittersdorf bis Schönberg«. Wenn auch wichtige Namen völlig fehlten, wenn auch wegen des Kontrastes einige weniger bedeutende Werke gewählt waren und wenn vor allem die Zeitgenossen nur ziemlich schwache Berücksichtigung fanden, so ward doch des Anregenden genug gegeben. Und hoffentlich gilt die nächste musikalische Sonderveranstaltung *ausschließlich* dem zeitgenössischen Schaffen. Die zierlichen Spielkünste des Rokoko verblaßten vor Mozarts herrlichem D-dur-Quartett und Haydns unverwüstlichem Humor. Und ebenso erschienen Mendelssohn und Schumann klein neben der reifen Kunst eines Beethoven, Schubert und Brahms. Unter den Vertretern des Ostens hatten die urwüchsigen Böhmen einen leichten Sieg. Die einzige Neuheit — E. W. Korngolds A-dur-Quartett — war geschickt und effektvoll, doch reichlich äußerlich. Wie anders wirkte dagegen das herbe Bekennertum Regers (Es-dur) und Schönbergs (d-moll)! Daß Schönberg einen fast unumstrittenen Erfolg buchen konnte, will bei unserem konservativen Publikum

etwas bedeuten. *Richard Specht* hatte eine ungemein frische Einführung für das Programmheft geschrieben, und das *Rosé-Quartett* schenkte mit seiner abgeklärten Kunst nachhaltige Festtage. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Da mit der Intendantenfrage im Opernhaus auch die Kapellmeisterfrage dort akut geworden ist, liegt in Anbetracht der bisherigen Orchestergemeinschaft zwischen Theater und *Museumsgesellschaft* eine nachhaltige Veränderung unseres Konzertlebens von seiten des Opernhauses im Bereich der Möglichkeit. Einstweilen hat der interimistische Leiter der Oper den abgelaufenen Leihvertrag mit der Museumsgesellschaft nicht erneuert; äußerlich wegen der tatsächlich ungenügenden Mietsumme, dem tieferen Grunde nach aber anscheinend auch, um dem zu berufenden neuen musikalischen Führer der Opernbühne durch Zwangsbedingung den Weg ans Dirigentenpult des Museums frei zu machen. Es ergibt sich aus dieser Situation ohne weiteres die Frage, ob *Hermann Scherchen* dem Musikleben der Stadt erhalten bleibt, zumal die an sich nur gesunde Konkurrenz zwischen der Museumsgesellschaft und dem *Orchesterverein* in den Köpfen oberflächlicherer Musikliebhaber ein ganz unberechtigtes Widereinander-Ausspielen der beiden nach Publikum, Ziel und Führung recht verschiedenartigen Konzertinstitute gezeitigt hat. Wer die Verhältnisse rein sachlich übersieht, müßte einen eventuellen Verlust sowohl Scherchens wie auch *Ernst Wendels* tief bedauern; es sei denn, daß die Orchestergemeinschaft zwischen Oper und Museum nicht wieder zustandkäme und diese Lage zur Monopolisierung des gesamten großen Konzertlebens durch das eigentliche und einzige Sinfonieorchester, d. h. aber zu einer Annäherung oder gar Verschmelzung der beiden Konzertorganisationen drängte. Inzwischen hat Wendel durch einen ausgezeichneten Brahms-Abend (unter hoch verdienstlicher Mitwirkung des ersten Konzertmeisters *Anton Witek*), durch ein Strauß-Konzert (mit der Erstaufführung der reizvollen Suite »Der Bürger als Edelmann«) und ein slawisches Programm (mit *Max Strub* als Solist in Glassunoffs Violinkonzert) die Gemüter für sich entflammt; und Scherchen hat als Ausdeuter der 2. Sinfonie von Bruckner — die damit erst zum zweiten Male in Frankfurt erklang —, der »Romantischen Suite« von Reger und der mit allen Wässerchen instrumentalen Witzes gewaschenen »Pulcinella-Suite« des Strawinskij die Eigenart und Bedeutung seines feinspürigen, geistig beweglichen Musikertums zu neuer Geltung gebracht. Weiterhin fesselte im Reigen der sinfonischen Abende ein Volkskonzert des Orchestervereins, in dem *Eduard Zuckmayer* als Dirigent in Gemeinschaft mit dem Geiger *Rudolf Bergmann* (Wiesbaden) für Rudi Stephans »Musik für Geige und Orchester« nachdrücklichst eintrat. Wiederum kam die starke, fast unheimlich schöpferische Kraft des im Weltkrieg Geopferten zu deutlichem, schmerzlichen Bewußtsein und setzte sich in den Wunsch um, nunmehr auch dieses Werk dem immer mehr in die Breite dringenden lebendigen Nachlaß des Komponisten eingegliedert zu sehen. Freilich bedarf es zur vollen Auswirkung seiner nicht nur orchestral, sondern auch rein geigerisch ungewöhnlichen und eigentümlichen Reize eines Solisten, der, wie Bergmann sowohl souveräner Techniker als auch imstande ist, den gesamten sinfonischen Komplex und dessen durchaus »neuem« Empfinden zugehörende seelische Hintergründe zu durchschauen und zu durchleben. Ganz ähnliche Vorzüge wie diesem Einzelspieler im Falle Stephan sind auch dem *Lenzewski-Quartett* in punkto »moderne Kammermusik« nachzurühmen, einer neuen Streichervereinigung, die — bestehend aus *Gustav Lenzewski*, *Ernst Emmel*, *Ottmar Gerster* und *Mischa Schneider* — sich unter dem Patronat von Hochs Konservatorium mit einem alt- bzw. vorklassischen und einem zeitgenössischen Abend (Debussy op. 10, Bartók op. 17 und Sekles op. 31) sehr hoffnungsvoll eingeführt hat. Bleiben schließlich an großen Abenden noch die von *Stefan Temesvary* gut erarbeitete, aber doch relativ wenig ergebnisreiche Erstaufführung der Pfitzner-Kantate »Von deutscher Seele« im *Cäcilienverein* sowie ein Bach-Abend der *Singakademie* zu erwähnen. Letzterer hat, gipfelnd in der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« unter *Fritz Gambkes* alle Kräfte darangebender Leitung prächtige und dauernde Eindrücke hinterlassen. *Karl Holl*

GENUA: Für eine Stadt von etwa 350000 Einwohnern von zum Teil sichtlich bedeutendem Reichtum ist das hiesige Konzertleben eigentlich fast Null. Angeblich soll der Mangel an geeigneten Lokalen schuld sein. Doch hörte ich in einem geradezu einzigartigen Konzertsaal — einer entzückenden ehemaligen kleinen Barockkirche, aus der nur der

Altar entfernt ist — einen beachtenswerten Klavierabend der jetzt hier lebenden *Helene Morsztyn,* die mit glänzender Technik und bedeutender Gestaltungskraft »Waldsteinsonate« und »Carneval« zu voller Geltung brachte. Ich dachte damals, wie herrlich sich in diesem Raum ein deutsches Quartett machen würde, z. B. *Busch.* Nun waren sie wirklich da, die »Buschmänner«, und spielten, allerdings in einem sonstigen Varieteraum, das zweite Rasumowskij-Quartett, Haydn, op. 76 (D-dur) und Schuberts »Tod und das Mädchen«. Obwohl die Ankündigung unbegreiflicherweise erst am Vorabend (!) erfolgte, war das Konzert zwar nicht von der sogenannten besseren Gesellschaft, aber von den wahren Musikfreunden, die es auch hier gibt, sehr stark besucht. Ein so andächtiges Publikum, wie es die deutschen Meister (Komponisten und Spieler) fanden, habe ich hier noch nicht gesehen. Bei dieser Gelegenheit kehrte eine in Paganinis Besitz gewesene Bratsche vorübergehend nach Genua wieder zurück, die dem Busch-Quartett gehört. Das Konzert kam durch die Bemühungen des »Giovane Orchestra di Genova« zustande, denen es gelang, Busch auf seiner Reise nach Rom hier abzufangen. Interessant und erwähnenswert, daß das Konzert von der hiesigen Presse und Kritik völlig ignoriert wird. *F. B. Stubenvoll*

HALLE a. S. In einem Konzert unserer »Philharmonie« zeigte der musikalische Kopf *Georg Göhler* in Beethovens »Fünfter«, daß er ein ebenso ausgezeichneter Interpret klassischer wie in einem »Böhmischen Konzert« neuerer Werke ist. *Georg Wille* »sang« auf seinem Instrumente Dvořaks herrliches Cellokonzert, während *Issai Dobrowen* Beethovens G-dur-Klavierkonzert meisterhaft vortrug. An einem russischen Abend dirigierte letzterer liebe- und temperamentvoll Tschaikowskijs h-moll-Sinfonie und die »Scheherazade« von Rimskij-Korssakoff, während Konzertmeister *Strubb* aus Dresden Glassunoffs Violinkonzert vollendet geigte. Den denkbar tiefsten Eindruck hinterließ Wilhelm Furtwängler mit Beethovens »Achter« und der »Eroica«. Das war eine musikalische Großtat sondergleichen. Ungefähr den gleichen Grad der Vollkommenheit erreichte eine Aufführung der Matthäus-Passion unter *Alfred Rahlwes* mit der *Robert-Franz-Singakademie,* die durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkt war. Die Solisten *Else Pfeiffer-Siegel, Hilde Ellger, Wilhelm Martin, Hans Joachim Moser* und *Willy Sonnen* boten ebenfalls wirklich Ausgezeichnetes. Prof. Moser stellte sich außerdem als höchst vortrefflicher Interpret Beethovenscher Lieder vor. In einem Kompositionsabend bewies Rahlwes, daß er als Liederkomponist Bedeutendes, als Instrumentalkomponist in früheren Tonschöpfungen schon Eigenartiges zu sagen hat. Unter seiner Leitung bricht für den *Lehrergesangverein* eine neue Zeit an, wie das bereits das erste Konzert klar bewies. *Martin Frey*

HAMBURG: In den philharmonischen Konzerten dominiert, so lange *Karl Muck* in Holland dirigiert, *Eugen Papst* mit vollkräftigen Anzeichen innerer und äußerer Distanz, mit dem Glauben an geistige Schätze und wirkliche Wertbeständigkeiten, mit Wärme und Sachkenntnis, die den Glauben der Musiker und Hörer widerspruchslos erzwingen. Papsts Darlegung der 2. Mahler-Sinfonie (die zur Akzentuierung einer Pfalz-Gedenkfeier wiederholt werden konnte) war dessen ein Beweis wie die außer-philharmonischen Gänge: ein Reger-Abend voran, der (hier erstmals) den Vergleich gewährte zwischen der Orchesterfassung (von 1915, aus der Zeit, als Reger als Schreiber in meiningischen Kriegsstuben amtierte) der Beethoven-Variationen für ursprünglich zwei Flügel. Kürzungen und Lichtungen im krausen Gewirk, die Farbgebung dazu — sie trüben nicht die Erinnerung an das bereits berühmte Original. Auch ein Bruckner-Abend (VII.) bei Papst klang, was Bruckner und Papst betrifft, wie ein Schwur auf die Heiligkeit der Sinfonie und als Glaubensbekenntnis auf den Ursprung eines Kraftstromes. Papst konnte es unternehmen, im Fasching Karnevalsmusiken von Weiner, Goldmark, Svendsen, Strauß (Eulenspiegel), Berlioz — und dem Wiener Strauß (»Donau« mit Text, aber dem dritten von Gernerth, nicht dem von Weyl) in engste Nachbarschaft zu rücken und zweimal »gerappelt volle Säle« zu sehen! Von auswärtigen Leitern haben wir *Hermann Abendroth* an einem Brahms-Abend bemerkt als stark zugreifenden, die Pfundnoten noch gewichtiger markierenden Dirigenten, der in diesem Falle wohl nur Vorspann für eine hiesige junge Pianistin *Lucy Brätsch* war, ein Talent, das schon allerlei Blitzgeschmeide in die Wage zu werfen hat. Bei *Rudolf Schulz-Dornburg* (Bayreuther Bund) gab es — diesmal nach offensichtlich unzureichender Verständigung namentlich wegen des Hauptobjekts — Max Buttings Trauer-

musik, an der man mit kühler Achtung vorbeigehen kann, die Wolfsche Penthesilea und Skrjabins »Poème de l'Extase«. Daß die Attakken von links her sich mehren, spürt man — ohne daß von einem Terraingewinn bisher sich reden ließe — auch ohne die zwei energischen Vorstöße von Vereinigungen zugunsten neuzeitlicher Produkte. Zu den »Vorstößen« oder gar Verstößen zählen wir nicht den Mut des Quartetts von *Karl Grätsch*, hier einmal die beiden Tänze Debussys (»sacrée« und »profane«) zu geben, die (20 Jahre schon alt) für die chromatische Harfe eigentlich gedacht sind; ohne eigensinnige Extratouren Debussys, eher auffällig durch die gesunde Fundamentierung und den Zwang an eine Marschroute — die der Harfe, mit der *Dora Giesenregen* zu glänzen Gelegenheit fand. Durch Grätsch und Genossen ist das weniger unternehmungsfrohe *Bandler-Quartett* ein wenig auf die Nebenbahn gedrängt; es hat sich mit dem Bruckner-Quintett aber noch energischer Aufraffung fähig erwiesen. Neue Musik — Hindemith, Goossens, Respighi (drei Duosonaten) — hat den trefflichen Geiger *Remja Waschitz* hier plötzlich in den Vordergrund gerückt. Unter die großen, nachhaltig wirkenden Veranstaltungen gehört *Alfred Sittards* Darlegung des Verdi-Requiems und sein Volksliedabend (ebenfalls mit dem *Michaelischor*), an dem es viel aus dem »Kaiserlichen Liederbuche« gab und Vertreter der Luther-Zeit dazu. Im Cäcilienverein erklang, mit Ehrfurcht und in Schönheit geboten, unter *Julius Spengel* Beethovens C-Messe und ein Th. Kirchner-Stück, zum 100. Geburtstag des Miniaturenmeisters. *Artur Schnabel* spielte fünf Beethoven-Sonaten qualitätenreich vor vollem Saale. Und ein junges, stimmschönes Talent, *Dodo Albrecht*, Sopran von Eigenklang und ausgesprochen ausdrucksreich, herzhaft frisch und mühelos anmutig, hat sich unversehens der Aufmerksamkeit und anteilvollen Interesses versichern können. *Wilhelm Zinne*

KÖNIGSBERG: In den Sinfoniekonzerten brachte *Claus Nettstraeter* in Vertretung des beurlaubten Ernst Kunwald Mahlers 7. Sinfonie zur hiesigen Erstaufführung. Das Werk wurde beim Publikum mit geteilten Meinungen aufgenommen. Auch Strauß' »Don Quixote« hörten wir zum erstenmal. Fast zwanzig Jahre sind seit Entstehung dieser Partitur verflossen. Aber solch ein Ritartando ist typisch für Königsberg. *Kunwald* hat das Verdienst, uns diese »Novität« gebracht zu haben. — In den Künstlerkonzerten ist die aufgewertete Mark deutlich spürbar. Namen von Weltruf prangen wieder an den Litfaßsäulen. *Edwin Fischer*, *Lula Mysz-Gmeiner*, *Brodersen*, *Eduard Erdmann* u. a. vermitteln interessante und große Eindrücke. — Im »*Bund für Neue Tonkunst*« hörten wir Schönbergs Quartett op. 10 mit dem obligaten Sopransolo und in einem Klavierabend unseres ausgezeichneten einheimischen Pianisten *Alfred Schröder* Klavierstücke von Erdmann, Heinz Joachim Loch (eines jungen, atonalistischen Ostpreußen), und die einsätzige Klaviersonate von Otto Besch. Von größeren Choraufführungen der letzten Zeit wäre eine ausgezeichnete des »Deutschen Requiems« durch die »Musikalische Akademie« unter *Karl Niecke* zu erwähnen. *Otto Besch*

LEIPZIG: Während das Hauptinteresse gegenwärtig auf die erwachende Oper gerichtet ist, macht sich im Konzertleben nichts bemerkbar, was von diesem erfreulichen Vorgang ernstlich ablenken könnte. Mahler im Gewandhaus ist für die meisten keine Sensation mehr, obwohl Leipzig die Mahler-Hochkonjunktur nie mitgemacht hat. *Furtwängler* dirigierte die »Dritte« — diese Suite ungleichwertiger Satzgebilde. Er dirigierte sie hinreißend und deckte mit der Stärke seiner musikalischen Natur die tragische Problematik, die, bedingt durch einen ungelösten Widerstreit von Vernunft- und Phantasiewesen, von Intellekt und schöpferischem Geist, den Menschen Mahler und sein Werk durchschneidet. Kopsch' Klavierkonzert, dessen Aufführung durch *Gieseking* im Gewandhaus wir das letzte Mal ankündigten, hat enttäuscht. Es hat eine Thematik ohne Kernkraft, und die wenigen, mühsam ausgesponnenen Gedanken rechtfertigen nicht den technischen Aufwand. Während Furtwänglers Abwesenheit leitete *Hans Pfitzner* seine »Deutsche Seele«; zum zweiten Male in Leipzig, und mit einem Erfolge, der unzweideutig aussagt, daß auch hier bei uns der Sinn erwacht ist für diese gewaltsam mit der Zeit brechende Kunst, diese Musik, die herb, mystisch, traumsüchtig legendär ist, und die vorwärts deutet, nicht sich nach rückwärts verliert. Pfitzner trat während seiner Leipziger Tage auch als Begleiter seiner Lieder auf, die *Rehkemper* sang. — Das *Amar-Quartett* mit *Paul Hindemith* am Bratschenpult machte mit dem Streichquartett Opus 32 des letzteren bekannt. Hier bricht gewaltsames Suchen keinen neuen Weg. Eine ner-

vöse Grimasse zerstört die früher bei Hindemith anzutreffende ruhige und präzise, wenn auch nicht tiefe Äußerung einer urwüchsigen musikantischen Natur. *Hans Schnoor*

MAGDEBURG: Was am Schlusse des Berichtes über die Oper gesagt wurde, muß im verstärkten Maße für die Zusammensetzung des Orchesters gelten. Einzig und allein wäre für moderne sinfonische Werke eine Ergänzung, eine Auffüllung des Streicherkörpers wünschenswert. Für die Oper verwehren ihn die baulichen Verhältnisse, für die Bühne als Konzertsaal steht natürlich unbeschränkter Raum zur Verfügung — allein hier wird sich die Theaterkasse noch lange als feindlich für Verstärkungen erweisen, zumal das Stadttheater nur einen kleinen Zuhörerraum besitzt (etwa 1000 Plätze). Den Anschluß an die neuere Zeit durch den Bau eines neuen Theaters, der sehr gut möglich gewesen wäre — ebenso wie den eines modernen großen Konzertsaals — hat Magdeburg vor dem Kriege aus Mangel an Wagemut gründlich verpaßt. So stehen den anderen großen Konzertabenden des »Städtischen Orchesters« nur die an der Peripherie der Stadt liegenden großen Tanz- und Gesellschaftssäle zur Verfügung: für Magdeburg und seinen Ruf als Musikstadt gerade keine Empfehlung. Der Wunsch nach ihm ist vorhanden — es fehlen jetzt die Mittel. — Gastdirigenten gaben in den verflossenen Wochen dem Musikleben ihr Gepräge, soweit sich's vor größeren Zuhörerkreisen abspielt. *Furtwängler* dirigierte ein Sinfoniekonzert des rührigen »Kaufmännischen Vereins«; der Beifall sprengte fast die Wände. *Abendroth* hat sich hier eine uneinnehmbare Stellung geschaffen: man betrachtet ihn als einen — Magdeburger. Auch mit der Dirigierkunst *Wendels* (Bremen) wurde man bekannt. Diese Dirigentenabende bedeuten für unser Musikleben einen erfreulichen Fortschritt; nicht zum wenigsten nach der Richtung hin, daß der Gesichtswinkel größer wird, unter dem der einheimische Zuhörer heimische Leistungen beurteilt.
Max Hasse

MÜNCHEN: Die musikalische »Sensation« des Monats bildete die Erstaufführung von Igor Strawinskijs »Petruschka« im Rahmen eines »Russischen Abends«. Mir persönlich haben diese burlesken Szenen in vier Bildern hellstes Vergnügen bereitet und auch das Publikum schien sich instinktiv richtig auf diese Musik einzustellen, die voll Witz, Komik und Humor steckt und in lustigem Übermut des feurigen Künstlers alle unsere Begriffe von Aufgabe und Wesen unserer Kunst zum Entsetzen aller Spießer auf den Kopf stellt. Was aber den Schöpfer des Werkes als einen Könner von stärkster Potenz zeigt, das ist die Überfülle von geistreichen Einfällen, ihre Behandlung und eigenartige Gewandung, die, dem Vorwurf des Puppenspiels gemäß, den Charakter der Instrumente als Träger von Empfindungen mißachtet oder vielmehr ihn zu seinen Zwecken umdeutet, wenn man will: vergewaltigt. Und das alles geschieht mit geradezu verblüffender Einfachheit und Klarheit der Struktur! Hier nicht die vollste Übereinstimmung von Wollen und Vollbringen festzustellen, muß einem jeden unvoreingenommenen Hörer unmöglich sein. In *Walter Beck* (Darmstadt) lernten wir bei dieser Gelegenheit einen unserer bedeutendsten jüngeren Dirigenten kennen, der den »Petruschka«, sowie Alexander Borodins Ouvertüre zu »Fürst Igor«, von Glassunoff instrumentiert, und des letzteren 5. Sinfonie glänzend dirigierte. — Auf ein ganz anderes Gebiet begeben wir uns, wenn wir von der Kunst *Hermann Zilchers* reden. Mit der Sinfonie für zwei Klaviere op. 50, einem Werk von schönster neuromantischer Prägung und in der innerlichen Anlage von reifster Klarheit und Durchsichtigkeit — Uraufführung durch den Komponisten und *Josef Pembaur* — und die an Tiefe und reiner Empfindung hochstehenden Goethe-Lieder op. 51 und 52 — Uraufführung durch *Anna Erler-Schnaudt* und *Emil Graf* — hat er bleibende Werte geschaffen. — Ein Kammermusikabend des jungen Münchener Komponisten *Hans Maier* machte uns mit einem noch unausgegorenen, aber starken Talent bekannt, auf das man achten muß. — Zum Schluß sei noch die Erstaufführung (!) von Schuberts Großer Messe in As-dur erwähnt, die wir dem Domchor unter *Ludwig Berberich* zu verdanken haben. *Hermann Nüßle*

PETERSBURG: Die Wintersaison scheint uns eine lang ersehnte Bekanntschaft mit der neuesten Produktion der Moskauer Schule zu bringen. So führte *Emil Kuper* im letzten Sinfonieabend der Philharmonie eine in Petersburg noch unbekannte D-dur-Sinfonie (Nr. 5) von Nikolai Mjaskowskij auf. Die Sinfonie in ihrer ernsten und vornehmen Haltung gemahnt an die Brahmssche Schreibweise, doch bringt das tiefer versonnene und harmonisch recht bedeutende Lento ganz indi-

viduelle, von slawischer Melancholie getragene Töne. Ein besonderer Kompositionsabend vermittelte uns die Bekanntschaft mit einer höchst interessanten Suite für kleines Orchester (nach Lautentabulaturen des 14. bis 16. Jahrhunderts) von *Ssergei Wassilenko*, seinen in ihrer Exotik fein durchfühlten Maori-Lieder und einer breit angelegten Suite als Begleitmusik zur Bühnenaufführung der Joseph-Legende. Die höchst begabte Petersburger Pianistin *Maria Judina* brachte gelegentlich eines Klavierabends in der Petersburger Singakademie eine höchst bemerkenswerte Suite von Nikolaus Medtner »Vergessene Weisen«, aus deren Bestand die originell konzipierte Einleitungssonate wohl den tiefsten Eindruck hinterließ. Der sich schwer erschließende Komponist, dessen Art sich am meisten den deutschen Klassikern nähert, bietet gerade in dieser Suite tiefgreifende und dabei doch recht barocke Einfälle in der Ausbeutung verschiedener Tanzrhythmen und Formen. *Eugen Braudo*

SCHWEIZ: In einem minutiös vorbereiteten Orchesterkonzert größten Stils brachte die *Basler Liedertafel*, der der Basler Gesangverein wertvolle Mithilfe lieh, Hector Berlioz' »Große Totenmesse« zu vortrefflicher Darstellung. Das außerordentlich reiche Stimmenmaterial der beiden Chöre und vor allem eine beneidenswerte Kultur des Vortrags gaben *Hermann Suter* als souverän gestaltendem Leiter die Möglichkeit zu restloser Ausdeutung seiner Intentionen. Im Basler Tenoristen *Hans Ernst* hatte der Chor einen geradezu idealen Vertreter der selten einwandfrei gebotenen Solopartie gefunden, der zumal den Ansprüchen der Höhe mit spielender Leichtigkeit gerecht zu werden verstand. Überaus glänzend löste auch das Konzertorchester seine heiklen Aufgaben.

Im letzten Abonnementskonzert, in dem Berlioz' »Fantastische Sinfonie« durch geistvolle Darstellung fesselte, kam auch Arthur Honneggers »Horace victorieux« zu technisch und musikalisch hochstehender Wiedergabe, allein auch hier, wie in Zürich, glich die Wirkung verzweifelt einer glatten Ablehnung.

Im Sinne einer Seltsamkeit sei endlich erwähnt, daß ein Hans Pfitzner-Abend *Heinrich Rehkempers*, dem der Komponist seine Mitwirkung zugesagt hatte, infolge materieller Differenzen mit der Konzertagentur, mit der Heimschickung des harrenden Auditoriums endete. *Gebhard Reiner*

STETTIN: Vom zweiten Drittel des Musikwinters ist nicht allzuviel zu berichten. Die bodenständige Kunstpflege wurde durch großzügige und anspruchsvolle Aufführungen des *Stettiner Musikvereins* unter lebhafter Anteilnahme des Publikums in den Vordergrund gerückt. Als hervorragend gelungen verdient Händels »Judas Makkabäus« genannt zu werden, dessen Wiedergabe durch den großen, vortrefflich geschulten Musikvereinschor, das städtische Orchester und bewährte Solisten (darunter die an Leuchtkraft kaum zu übertreffende Stimme *Lotte Leonards*), dem städtischen Musikdirektor *Robert Wiemann* wohlverdienten Ruhm einbrachte. Die Serie der Sinfoniekonzerte unter derselben Leitung stellte zwei Besonderheiten von Werken in das öffentliche Interesse: eine Orchestersuite »Vor alten Gobelins« von *Adolf Lessle* und das selten gehörte *Tripelkonzert* von Beethoven *(Erich Rust*, *Kurt Bautz* und *Albert Stübgen)*. Die neue Orchestersuite Lessles spricht eine gewählte Sprache, ist plastisch in der Aneinanderreihung der Gedanken und interessant in der äußeren Gewandung, verrät insbesondere den Kenner der Leistungsfähigkeit der Orchesterinstrumente, was freilich bei einem produzierenden Orchestermitglied besonders naheliegend ist. (Lessle ist Solobratschist des Stettiner Orchesters.) Beethovens Tripelkonzert läßt manche Erwartung unerfüllt, immerhin dürfte der erste und zweite Satz dieses gemiedenen Werks doch ein gänzliches Verschwinden desselben aus den Konzertprogrammen zu verhindern in der Lage sein. Erlebnisse großen Formats waren *Edwin Fischers* Bach-Vorträge mit einem Kammerorchester der Berliner Staatsoper (Konzerte für zwei Klaviere), ferner die drei Beethoven-Abende des *Havemann-Quartetts*, das absoluteste Kunst in schlackenloser Vollendung bot. Auch *Brodersens* Schubert-Abend gehörte zu den Kulminationspunkten der nachweihnachtlichen Ereignisse. Kammermusik wurde von heimischen Kräften im Rahmen der Theatergemeinde in hochwürdiger Art geboten. Endlich darf auch die dritte Mahler-Sinfonie des Musikvereins nicht unerwähnt bleiben; trotz der vielen Angriffspunkte, die die kritische Sonde bei Mahler unschwer herausfindet, blieb der Gesamteindruck des Werkes doch stark genug, um darüber hinwegzusehen. *Erich Rust*

WEIMAR: In den Sinfoniekonzerten unserer ausgezeichneten Staatskapelle interessierte *Julius Prüwer* durch einige Neu-

heiten: Richard Wetz' 3. Sinfonie ist ein Koloß, der im Panzer Bruckners hoheitsvoll daherschreitet; sie ist ehrlich und innig aus dem Geiste der deutschen Romantik empfunden, mit einem brillanten Scherzo. Ein aufgetürmter Riese! Franz Schmidts kraftvolle 2. Sinfonie erweckte allseits Begeisterung und Freude. Die *Uraufführung* von *Hans Gáls* »Ouvertüre zu einem Puppenspiel« war nicht mehr als eine interessante Hindeutung auf die »Heilige Ente«. Für ein Puppenspiel ist die instrumentale Einkleidung zu dick. *Felix Berber* spielte innig und weich Regers einsames Violinkonzert. — Das treffliche *Schachtebeck-Quartett* deutete das prächtige, tief erfühlte erste Streichquartett in f-moll von Wetz restlos aus, dem gegenüber das zweite in e-moll mit seiner Zerrissenheit und Gequältheit abfällt. Die vorzügliche Sopranistin *Tilde Wagus* sang Wetzsche Lieder, deren Gefühlswelt abseits unserer Zeit liegt. *Walter Rehberg* ist bereits ein Pianist von sympathischer Eigenart, die manches erhoffen läßt. *Otto Reuter*

WIEN: *Franz Schmidt*, der Komponist von »Notre Dame« und »Fredegundis« führte in einem Kompositionskonzert ein neues Orgelwerk, Choralvorspiel mit Fuge (durch *Franz Schütz*) auf: ein musicus absolutissimus, der in der alten Formenwelt so recht eigentlich seine Heimat hat und darin seinen Persönlichkeitsausdruck findet. Schmidt, bekanntlich aus dem Philharmonischen Orchester hervorgegangen, hat einen Kollegen an *Franz Moser*, dem Kontrabassisten, der schon durch mehrere Kammerwerke als Komponist auffiel und nun mit einer Sinfonie für kleines Orchester erfolgreich debütierte. Das Werk, von *Rudolf Nilius* dirigiert, ist eine reizvolle Suite, deren Dankbarkeit stiege, wenn sie etwas gekürzt und deren Eindruckskraft wüchse, wenn der Komponist nicht vor den Gipfelpunkten unbestimmbaren Hemmungen unterläge. Eine Liederfolge von dem begabten jungen *Paul A. Pisk* fand durch das Quartett *Margarete Kolbe-Jüllig* einen wohlverdienten Erfolg: Drei Gedichte von Christian Morgenstern weckten das aparte Klangensemble von Singstimme und Streichquartett und man hörte, selten genug, die Gefühlsmacht moderner dissonanter Melodik. Einen intensiven Eindruck hinterließ das Budapester Streichquartett (*Hauser*, *Pogány*, *Ipolyi*, *Son*) mit Debussy und Brahms: kein Zweifel, daß es bald neben bedeutenden älteren Vereinigungen, wie dem Böhmischen oder dem Quartett Rosé genannt wird. *Wilhelm Furtwängler* führte die Matthäus-Passion auf, *Franz Schalk* veranstaltete eine Smetana-Feier (die in seiner Art auch das Böhmische Streichquartett veranstaltete); *Artur Schnabel* und seine Gattin *Therese* erfreuten durch einen prächtigen Stilabend, der Schuberts »Schöner Müllerin« galt (von Schnabels eigenem Klavierabend abgesehen), und *Richard Strauß* führte seine Italienische Sinfonie, die »Domestica« sowie seine Burleske (Solist: *Alfred Blumen*) mit den Philharmonikern auf. Ein Riesenbetrieb wie der Wiener Konzertbetrieb, der in seinen Ausmaßen der kritischen Einzelwürdigung über den Kopf wächst, bringt auch Kuriositäten zum Vorschein. Dahin gehört das mit allem möglichen Tamtam einbegleitete Klavierkonzert des sechsjährigen Wunders *Pietro Mazzini*, ein bedauernswertes Kind, das recht und schlecht (meistens schlecht) ein paar primitive Stückchen abspielte und von der Reklame als »Beethoven-Pianist« (!) eingeführt wurde. Geschäftsgeist verhinderte nicht die Blasphemie, Pietros und Beethovens Hände und Köpfe nebeneinander auf den Programmen abzubilden. Kurioser noch war das Unterfangen eines erwachsenen Geigers (?), der ein Konzert ankündigte: »Richard Wagners Siegfried — für Violine *allein.*« Daß der Mann, ein Falschspieler ersten Rangs, sein Konzert abhielt, ist nicht einmal so kraß: »Wahn, Wahn, überall Wahn ...«, aber daß sich ein Konzertunternehmer fand, der die Sache arrangierte, ein Publikum, das applaudierte und nicht hinauslief, war die eigentliche Kuriosität. Ein kontrastierend angenehmes Kuriosum bot das 1000. Konzert des Wiener *Schubert-Bundes*, der unter Leitung von *Victor Keldorfer* in vorbildlicher Weise nicht Liedertafeleien, sondern Werke von Schubert, Bruckner und Richard Strauß vortrug. Wie denn der Schubert-Bund (den man die 500stimmige Nachtigall Franz Schuberts nennen darf), überhaupt ein Kultur- nicht ein bloßer Gesangsverein ist. Unter seine Verdienste gehört, was mich besonders freut, daß er Wiens Musikstätten durch Tafeln kennzeichnet und demnächst an jenem Haus, wo Bruckner wohnte, Heßgasse 7, und an jenem, wo Beethoven die Neunte vollendete, Ungargasse 5 — wie oft verwies ich darauf! — eine Erinnerungstafel anbringen wird. *Ernst Decsey*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BERLIN: *Rudi Stephans* einzige Oper »*Die ersten Menschen*« (nach Borngräbers bekanntem erotischen Mysterium) ist nunmehr auch an der Großen Volksoper zur Aufführung in der nächsten Spielzeit angenommen. Der Aufführung wird die von Dr. *Karl Holl* besorgte Einrichtung für den praktischen Bühnengebrauch zugrunde gelegt.

BUDAPEST: Hier gelangte die erste rein ungarische Spieloper »*Hochzeit im Fasching*«, Text von *Ernst Vajda*, Musik von *Eduard Poldini*, zur Uraufführung.

DARMSTADT: *Richard Strauß* hat dem Hessischen Landestheater die tänzerische Uraufführung der durch ihn bearbeiteten *Tanzsuite* von François Couperin übertragen.

FRANKFURT a. M.: Von *Paul Hindemith* erscheint soeben (Schott, Mainz) eine Ballettpantomime »*Der Dämon*«, nach einer Idee von *Max Krell*. Die wieder für Kammerorchester geschriebene Musik ist sowohl für die Bühne als auch für den Konzertsaal bestimmt.

PARIS: *Florent Schmitts* Ballett »*Le petit elfe ferme l'œil*« wird in der *Opéra Comique* vorbereitet.

ROSTOCK: Die nächsten Uraufführungen der Städtischen Bühnen werden *Karl Bleyles* neueste Oper »*Der Teufelssteg*« und »*Die Judastragödie*« von *Egon Fridell* sein.

WIEN: *Julius Bittner* hat eine Operette »*Die silberne Tänzerin*« geschrieben, mit der das Wiener Karltheater sein Glück versuchen will.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Große Volksoper hat das alleinige Aufführungsrecht der Bartókschen Werke »*Der holzgeschnitzte Prinz*« und »*Herzog Blaubarts Burg*« erworben. Musikleitung: *Otto Klemperer.*

KOBURG: *Mussorgskijs* »*Boris Godunoff*« fand bei der Erstaufführung am Landestheater begeisterte Aufnahme. Mussorgskijs Oper hat nun bald an allen deutschen Bühnen siegreichen Einzug gehalten.

MAILAND: Die *Scala*, die im Juli und August d. J. unter Leitung von *Pietro Mascagni* Opernvorstellungen in *Wien* geben will, wird dazu die Hohe Warte bei Wien benutzen. Auf der Hohen Warte ist ein arenaförmiger Sportplatz für 80000 Personen angelegt. Dieser wird zu einer Freilichtbühne umgebaut, die 25000 Personen fassen wird.

ROM: *Oddone Schanzer*, der Übersetzer der »Salome«, arbeitet nun an einer *Übersetzung der Straußschen* »*Ariadne auf Naxos*«, die in der kommenden Spielzeit ebenfalls am *Teatro Costanzi* ihre *Uraufführung* erleben wird.

ROSTOCK: Das *Rostocker Theater* beging den 13. Februar zu Richard Wagners Gedächtnis mit der Götterdämmerung. Am selben Tage wurde *Ludwig Neubeck* von der philosophischen Fakultät der Universität Rostock in Anerkennung seiner außergewöhnlichen Verdienste um die deutsche Theaterkultur als Bühnenleiter und wegen seiner künstlerischen Leistungen als Dirigent und Komponist zum *Ehrendoktor* ernannt.

KONZERTE

AACHEN: »*Missa media vita*«, eine Messe für Doppelchor, kleinen Chor, Soloquartett, Baritonsolo und Orgel des in Aachen wirkenden *Felix Knublen*, gelangte hier zur Uraufführung.

BERLIN: *Rudolf Schulz-Dornburg* wird an *Uraufführungen* in Berlin dirigieren: die 2. Sinfonie von *Eduard Erdmann* und das Klavierkonzert von *Emil Bohnke* mit Edwin Fischer. In Bochum und Hamburg eine Suite von *Wellesz* mit Alma Moodie, Kammersinfonien von *Butting, Gmeindl* und Kammergesänge von *Erwin Lendvai.*

Bruckner-Feier im Reichstag. Anläßlich des 100. Geburtstags Anton Bruckners fand in der Wandelhalle des Reichstags ein von der Bruckner-Vereinigung veranstalteter Festakt statt, in dessen Verlauf der österreichische Gesandte Exzellenz Dr. Riedel das Wort ergriff. Er dankte allen, die durch ihre Mitwirkung dazu beigetragen, der österreichischen Tonkunst eine neue Stätte zu bereiten, und die damit eine künstlerische und nationale Tat vollbracht hätten. Die Österreicher, der Zweig des deutschen Volkes aus fränkischem und bajuvarischem Stamme, haben nie aufgehört, zur deutschen Kultur beizutragen trotz der gegen ihren Willen aufrechterhaltenen Landesgrenzen. Der mit lautem Beifall aufgenommenen Ansprache folgte der Vortrag von Bruckners 5. *Sinfonie in B-Dur*, der Kirchensinfonie, durch das verstärkte Philharmonische Orchester unter Leitung des Dirigenten *Felix M. Gatz*. Im zweiten Teil der Fest-

folge brachte *Ernst Deutsch* die Gloria Anton Bruckners von *Ernst Lissauer*.

DORTMUND: *Eine moderne Musikwoche* mit Werken von Braunfels, Hausegger u. a. findet nach Ostern hier statt. Festdirigent ist *Wilhelm Sieben*, Hauptveranstalter der »Dortmunder Musikverein«, doch sind auch noch andere Körperschaften, Chöre, Vereine und das Stadttheater daran beteiligt.

KOPENHAGEN: Erstmalig gelangte »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets F. Rilke«, Chorwerk nach Rainer Maria Rilkes Dichtung von *Paul v. Klenau* hier zur Aufführung.

MÜNCHEN: Die Konzertdirektion *Otto Bauer* veranstaltet im Herbst dieses Jahres anläßlich des 100. Geburtsfestes des Meisters ein *großes Bruckner-Fest*.

OSNABRÜCK: *Trio-Vereinigung Osnabrück*, Graf *H. v. Wesdehlen*, *Max Menge*, *Fritz Deinhard*, bereichert das Musikleben der niedersächsischen Bischofstadt an qualitativen Kammermusikabenden um erfreulich Bedeutendes. Das erste Konzert brachte die drei Brahms-Trios, am zweiten Abend hörte man Reger und Pfitzner. Ein nachhaltiger Erfolg bei Publikum und Kritik.

PRAG: Die *Tschechische Philharmonie* gedenkt den 60. Geburtstag von *Richard Strauß* durch einen Festzyklus der gesamten sinfonischen Dichtungen zu feiern.

WIEN: Die Direktion der Wiener Staatsoper hat die Uraufführung der von *Gustav Mahler* nachgelassenen 10. *Sinfonie* im Rahmen einer Festveranstaltung auf den *18. Mai* festgesetzt, den Todestag des Komponisten.

TAGESCHRONIK

In *Halle* wurde eine gemeinnützige Gesellschaft gegründet, die den Titel trägt: *Hilfswerk zur Förderung des musikwissenschaftlichen Studiums an der Universität Halle-Wittenberg*. Ein Aufruf, in dem die Ziele und Aufgaben klargelegt werden, lautet: »Es wurde ins Leben gerufen aus Kreisen der jungen Musikwissenschaftler, um von sich aus einmal durch Veröffentlichung bisher ungedruckter seltener theoretischer und praktischer Werke sowie musikwissenschaftlicher Arbeiten die Musikwissenschaft zu beleben und zu fördern. Dann aber auch ist das Hilfswerk bestrebt, die Arbeitsmöglichkeiten der Musikstudierenden zu erweitern durch Bereicherung der Seminarbibliothek u. a. m. In Musikaufführungen kleineren und größeren Rahmens sollen Kunstwerke vergangener Generationen und Kunstübungen zum Erklingen gebracht werden. Vielleicht gelingt es, durch solche Aufführungen und Wiederbelebungen einige Anregungen in unser heutiges Musikleben zu bringen. Die Kräfte, die dies wollen, müßten aber nicht junge strebsame sein, wollten sie sich nur in vergangene Jahrhunderte vergraben! Daß das Ringen und Kämpfen der Moderne in ihnen seinen Wiederhall findet, wollen sie dadurch beweisen, daß das Hilfswerk sich für junge und jüngste Musik einsetzt. So wird es möglich sein, das Wechselspiel zwischen Kunst und Kunstwissenschaft zu fördern und anzuregen.«

Am 30. Januar 1924 ist in *Gießen* auf Anregung des Musikschriftstellers *Heinrich Roen* eine *Ortsgruppe der Max-Reger-Gesellschaft* gegründet worden.

Die Neue Musikzeitung wird, nachdem sie erst im vergangenen Oktober ihr Erscheinen vorläufig eingestellt hatte, vom 1. April an wieder neu aufleben. Als Herausgeber wird wieder *Hugo Holle*-Stuttgart zeichnen.

Die für die Zeit vom 2. bis 12. Mai in Aussicht genommene *Richard-Strauß-Woche in Wien* zu Ehren seines 60. Geburtstages wird bereits eifrig vorbereitet und mit einer zyklischen Aufführung der Straußopern in der Staatsoper begonnen. Am 2. Mai ist als erste Vorstellung »Feuersnot« und am 11. Mai als Schluß des Zyklus »Die Frau ohne Schatten« geplant. Drei große Straußkonzerte werden von Furtwängler, Schalk und Strauß selbst dirigiert. In den Aufführungen und Konzerten werden die hervorragendsten Künstler, wie Marie Jeritza, Selma Kurz, Barbara Kemp, Frau Ivogün sowie Herr Piccaver und andere mitwirken. Mit besonderem Interesse wird dem ersten Zusammenwirken des Burgtheaters mit der Staatsoper bei der Aufführung von Molières »Bürger als Edelmann« mit der Musik Richard Strauß' im Redoutensaal entgegengesehen, die vom Volkstheaterdirektor Herterich inszeniert werden soll und in der Richard Strauß die musikalische Leitung übernimmt. Auch die Gemeinde Wien veranstaltet zu Ehren von Richard Strauß ein großes Festbankett.

Hugo Becker, der allverehrte Cellomeister, konnte seinen 60. *Geburtstag* feiern.

Professor *Adolf Ruthardt*, der hervorragende Leipziger Klavierpädagoge und Autor musikerzieherischer Literatur, wurde am 9. Februar 75 Jahre alt.

Graf *Nikolaus v. Seebach*, Exzellenz, vormaliger Generaldirektor der Sächsischen Staatstheater und der Musikalischen Kapelle in Dresden, feierte seinen 70. *Geburtstag.* Exzellenz v. Seebach wurde als Sohn des sächsischen Gesandten in Paris geboren. Er war Rittmeister im 1. kgl. sächs. Gardereiter-Regiment, bis er auf weite Überseereisen ging. Seine Lebensarbeit aber war die Leitung der beiden Staatstheater. Er fand, als er sein Amt an der Oper 1894 übernahm, die allerbesten Kräfte vor, Schuch war seit 1883 bereits an der Oper beschäftigt. Das Verdienst Seebachs ist es, aus dem vorzüglichen Hoftheater *die* moderne große Oper Deutschlands geschaffen zu haben. Obgleich er anfangs das Schauspiel der Oper vorzog, wendete er, durch Schuch vor allem beeinflußt, sein Interesse mehr und mehr der Oper zu. Um zu wissen, was er leistete, braucht man nur einige wenige Daten zu nennen: 1901 Uraufführung der Feuersnot (mit Scheidemantel), 1905 Salome (mit Wittig), 1906 Elektra, 1911 Rosenkavalier (Osten, Siems, Nast, Perron, Scheidemantel).

Rosa Sucher feierte am 23. Februar ihren 75. Geburtstag. Sie ist in der Oberpfalz geboren und war die Gattin des Dirigenten Joseph Sucher, mit dem zusammen sie in den Jahren 1888—1899 an der ehemaligen Berliner Hofoper wirkte. Ihre Triumphe als Isolde und Sieglinde sind unvergessen. Die Künstlerin verbringt ihren Lebensabend in geistiger Frische im Kreise ihrer Familie in Eschweiler.

Richard Strauß hat bei Erneuerung seines Vertrages als Direktor der Staatsoper Amt und Titel eines *Generalmusikdirektors für Österreich* erhalten.

Als Nachfolger des auch in Deutschland wohlbekannten Prof. Dr. *A. Hammerick* wurde Dr. *Erik Abrahamsen Dozent für Musikwissenschaft an der Universität in Kopenhagen.*

Zum Direktor der *Accademia di Santa Cecilia in Rom* wurde *Ottorino Respighi* ernannt.

Dr. *Jenö Kerntler*, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde als *Professor* an das *Nationalkonservatorium* in *Budapest* als Leiter einer Klavierklasse berufen.

Marie v. Ernst, die hervorragende Koloratursängerin am *Landestheater Karlsruhe* wurde vom Ministerium zur *Bad. Kammersängerin* ernannt.

Hermann Wucherpfennig (Landestheater Karlsruhe) wurde zum *Bad. Kammersänger* ernannt.

Zum Intendanten des *Aachener Stadttheaters* und Nachfolger des nach Mannheim gewählten Intendanten Sioli ist der Intendant des Krefelder Stadttheaters, *Maurenbrecher*, für die Zeit bis zum Ende der Spielzeit 1925/26 gewählt worden.

Max Krüger, Intendant der Stadttheater Münster und Hagen in Westfalen, und Dozent an der Wilhelms-Universität in Münster, ist zum Intendanten des *Stadttheaters in Freiburg* gewählt worden. Neben der Reform des völlig darniederliegenden Schauspiels und dem Wiederaufbau des Orchesters muß infolge der Massenkündigungen durch die Theaterkommission eine völlig neue Truppe gebildet werden. Die Berufung Dr. Krügers kam völlig überraschend, zumal die letzten Wochen hindurch ernstliche Verhandlungen mit Dr. Niedecken-Gebhard (Hannover) und Intendant Kaufmann (Braunschweig) gepflogen wurden.

Zum *Intendanten des Kieler Stadttheaters* wurde der langjährige Intendant des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, *Georg Hartmann*, gewählt.

Der Theaterausschuß Oldenburgs hat *Franzesco Sioli* von seinem Vertrag entbunden. Man hat der Bitte Siolis, *der einstimmig zum Intendanten in Mannheim gewählt worden ist*, nachgegeben. Gewählt ist an seiner Stelle Oberspielleiter *Gsell* aus *Bochum*, der unter Dr. Saladin Schmitt hervorragend am Aufstieg des Bochum-Duisburger Theaters beteiligt ist.

Der zwischen der Direktion der *Wiener Staatsoper* und *Richard Strauß* abgeschlossene Vertrag hat nunmehr die Genehmigung der österreichischen Bundesregierung erhalten. Richard Strauß wurde von der Wiener Oper auf weitere fünf Jahre verpflichtet und hat sich seinerseits gebunden, während der Dauer des neuen Vertrages jährlich fünf Monate, statt bisher nur vier Monate, an der Wiener Oper aktiv zu wirken.

Der Kölner Generalmusikdirektor *Otto Klemperer* wurde auf die Dauer von fünf Jahren als *Operndirektor* an die *Berliner Große Volksoper* verpflichtet. Er tritt sein Amt am 1. September an.

Als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Generalmusikdirektors von Braunschweig, *Karl Pohlig*, ist der jetzige erste Kapellmeister von Helsingfors, *Franz Mikorey*, gewählt worden. Mikorey wurde 1873 in München geboren. Er war von 1902 bis 1919 in Dessau als Generalmusikdirektor tätig. 1917 wurde er infolge seiner Verdienste um die Entwicklung der Dessauer Oper zum Professor ernannt.

Die *Metropolitan Opera* in *Neuyork* hat als Dirigenten für italienische Opern *Tullio Serafin* engagiert.

Max Slevogt wurde verpflichtet, die Dekorationen zur »Zauberflöte« für das *Dresdener Staatstheater* zu entwerfen.

Dem *Deutschen Opernhaus* in *Charlottenburg* werden ab nächster Spielzeit eine Anzahl der bisherigen Gäste als ständige Mitglieder angehören. Es treten in den Verband des Institutes *Emmi Leisner*, *Vera Schwarz*, *Rudolf Bandler*, *Fritz Krauß*, *Emanuel List*, *Wilhelm Rode*, die nur am Deutschen Opernhaus und an den Staatstheatern in Wien bzw. München tätig sein werden. — Verpflichtet wurden ferner *Emma Baßth* (Staatsoper Berlin), *Bella Fortner* (Stadttheater Köln), *Ingeborg Holmgren* (Kgl. Oper Stockholm), *Eliza de Haas* (Opernhaus Amsterdam), *Florence Thieß-Losey* (Opernhaus Hannover), *Helene Pola* (Wien), *Walter Eckard* (Landestheater Stuttgart), Kapellmeister *Freund* (Rostock), *Josef Gimpler* (Stadttheater Chemnitz), *Max Spilcker* (Stadttheater Leipzig), *Desidor Zador* (Staatsoper Berlin).

Hertha Stolzenberg scheidet mit Ende dieser Spielzeit aus dem Verbande des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg aus und folgt dem Ruf Professor Rudolf Krasselts in seine neue Wirkungsstätte als Generalmusikdirektor und Operndirektor der städtischen Bühnen nach *Hannover*.

Die Leipziger Altistin *Lotte Wenzel*, hervorgegangen aus der Gesangsschule *Franziska Martienßen*-Leipzig, wurde für den Beginn der neuen Opernspielzeit an das *Badische Landestheater Karlsruhe* verpflichtet.

Das *Konservatorium am Bayrischen Platz* in Berlin (Direktion *Fritz Wenneis*) hat mehrere neue Lehrkräfte verpflichtet: *Rudolf Hofbauer* (Leiter der Opernschule), *Rudolf Lettinger* (Leiter der Schauspielschule), *James Simon* (Leiter einer höheren Klavierklasse), *Ernst Viebig* (Theorie, Instrumentation). Außerdem werden Vorträge über allgemeine musikästhetische Fragen, Einführungen in spezielle Gebiete der Musik usw. eingerichtet. Der erste Zyklus dieser Vorträge wird (anläßlich der Jubelfeier des Meisters) die Kenntnis von *Richard Strauß* und seiner Werke vermitteln.

In das Lehrerkollegium des *Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums* sind neu eingetreten der erste Solo-Bratschist der Staatskapelle, *Willibald Wagner*, als Lehrer einer Bratschenklasse und der erste Solo-Cellist der Staatskapelle, *Karl Dechert*, der Sohn des früheren langjährigen Leiters der Celloausbildungsklassen, Professor Hugo Dechert, als Nachfolger seines Vaters im Lehramt.

Hans Münch-Holland, Konzertmeister am württembergischen Landestheater, Stuttgart, ist als 1. Solocellist und späterer Nachfolger von Professor Julius Klengel nach *Leipzig an Oper- und Gewandhaus* berufen worden.

Arnold Rosé ist als Lehrer der Musikakademie in Wien zurückgetreten. Zu seinem Nachfolger ist *Gustav Havemann*, Primgeiger des Havemann-Quartetts, ausersehen.

BERICHTIGUNG. In der Besprechung meiner im Auftrage des Mozarteums erschienenen Monographie »Konstanze Mozart« (Dresden 1923) im Januarheft der »Musik« wirft man mir vor, ich hätte das Charakterbild von Mozarts Frau in der ersten Auflage meiner Mozart-Biographie (Leipzig 1913) nicht »*vere*« getroffen und in besagter Monographie sei es zu ihren Ungunsten gezeichnet. Gegen diese total unrichtige Behauptung wehre ich mich auf das lebhafteste. Erstens: Was ich 1913 von Konstanze zu sagen hatte, war so ziemlich das einzige, worin ich mit Otto Jahns psychologischen Diktaten übereinstimmte. Damals stand neues biographisches Material zu ihrer Beurteilung auch mir nicht zu Gebote. Erst seit 1919 sind mir alle im Mozart-Archiv erhaltenen Schriftstücke zugänglich. Und so durfte ich im Vorwort der Monographie sagen: »Konstanzens Charakterbild wird fortan für jeden feststehen, der die hier vereinten Dokumente studiert, unabhängig von der allzustark durch Otto Jahn beeinflußten Tradition. Als ich meine Mozart-Biographie schrieb, kannte ich diese Materialien noch nicht, und so habe ich inzwischen meine Meinung über Frau Konstanze erheblich zu ihren Gunsten ändern müssen ...« Ich wiederhole: »erheblich zu ihren Gunsten!« Ich füge hinzu, daß meine Darstellung von Mozarts Frau sich mit Hermann Aberts Darstellung deckt. Somit dürften die Akten über dieses Problem wohl für immer geschlossen sein. Was nun Leopold Mozart angeht, so werde ich binnen Jahresfrist unter dem Titel »Leopold Mozarts letzte Briefe. 1784—1787« einhundertzwanzig bisher unveröffentlichte Briefe von Mozarts Vater den Mozart-Freunden vorlegen und damit das dokumentarische Material zur endgültigen Beurteilung Leopolds erheblich ergänzen. Zweitens kann ich mir nicht versagen, meiner Verwunderung Ausdruck zu geben, daß der Herr Referent auf die Erstausgabe eines Buches schimpft, zugleich aber stolz erklärt, die zweite stark veränderte, volle zehn Jahre später erschienene *nicht* lesen zu *wollen*. In allen anderen Gebieten gilt es für fair, sich stets an

die *letzte* Auflage eines Werkes zu halten oder aber zu schweigen. Meinem Mozart kommt es auf einen Leser mehr oder weniger durchaus nicht an. Und kein Autor der Welt schreibt für die Voreingenommenen!

Dr. Arthur Schurig

AUS DEM VERLAG

Die philosophische Fakultät der *Universität München* hat Herrn *Gustav Kilpper*, Generaldirektor der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart, in Anerkennung seiner verlegerischen Verdienste um die deutsche Geschichtswissenschaft die Würde eines *Doctor phil. h. c.* verliehen.

Hans Pfitzner vollendete soeben die Komposition eines *Konzertes für Violine mit Orchester*. Das Werk wird, wie alle anderen in den letzten Jahren veröffentlichten Pfitznerschen Kompositionen, wieder im Verlage der Firma *Adolph Fürstner*, Berlin, erscheinen.

Suks »*Bagatelle*« und das Klavierstück »*Von der Freundschaft*« sind im Verlag der Hudeb. matice erschienen; der gleiche Verlag veröffentlichte soeben die Partitur seines Orchesterwerkes »*Das Reifen*«.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Vom 25.—28. Februar fand in Zürich die Sitzung der Jury statt, die für die Musikfeste in Prag (Anfang Juni) und in Salzburg (Anfang August) die Programme festzusetzen hatte. — Es waren anwesend *Ernest Ansermet* (Schweiz), *Béla Bartók* (Ungarn), *Alfredo Casella* (Italien), *Eugène Goossens* (England), *Charles Koechlin* (Frankreich), *Rudolf Schulz-Dornburg* (Deutschland), *Vaclav Stepan* (Tschechoslowakei). Den Vorsitz führte *Edward Dent* (England). Die folgenden Werke wurden zur Aufführung ausgewählt:

Für PRAG

1. *Konzert*. 31. *Mai:*
   - *Bedřich Smetana*. Carneval de Prague.
   - *Otokar Ostrcil*. Sinfonietta.
   - *Vittorio Rieti*. Concerto für Orchester.
   - *Karol Szymanowski*. Violinkonzert.
   - *Florent Schmitt*. Bacchanale aus der Suite: »Antonius und Cleopatra«.
2. *Konzert*. 1. *Juni:*
   - *Eduard Erdmann*. 2. Sinfonie.
   - *Sergei Prokofief*. Violinkonzert.
   - *G. F. Malipiero*. Impressioni dal vero (3. Teil).
   - *Arnold Bax*. Sinfonie Es-dur.
3. *Konzert*. 2. *Juni:*
   - *Albert Roussel*. Sinfonie.
   - *Ernest Bloch*. Psalm für Bariton und Orchester.
   - *Igor Strawinskij*. Sinfonie für Blasinstrumente.
   - *Karl Horwitz*. »Vom Tode« (für Bariton und Orchester).
   - *Josef Suk*. Zrani. Sinfonische Tondichtung.

Für SALZBURG

I. *Arnold Bax*. Violasonate.
- *Kurt Weill*. Nr. 3, 4, 6 aus »Frauentanz«, Liederzyklus für Sopran mit Kammerorchester.
- *Heinrich Kaminski*. Drei geistliche Lieder für Sopran mit Klarinette und Violine.
- *Ildebrando Pizzetti*. Cellosonate.
- *Ernst Kanitz*. Drei Lieder op. 8, 9.
- *Ladislaus Vycpalek*. Lieder aus op. 59, 14, 5.
- *Ernst Křenek*. 4. Streichquartett.

II. *Willem Pijper*. Septett für Blasinstrumente und Klavier.
- *Peter Warlock*. »The Curlew« für Tenor und Kammerorchester.
- *Vaughan Williams*. »An Weulock Edge«, Liederzyklus für Tenor mit Streichquartett und Klavier.
- *Zoltan Kodaly*. Duo für Violine und Violoncello op. 7.
- *A. Schenschin*. Lieder op. 8.
- *Paul Hindemith*. Kammermusik 2.

III. *John Ireland*. Cellosonate.
- *Othmar Schoeck*. Liederzyklus für Bariton mit Kammerorchester.
- *Karol Szymanowski*. Etuden für Klavier op. 33.
- *Erwin Schulhof*. Vier Stücke für Streichquartett:
  - A la valse viennoise.
  - Alla Pastorale.
  - Alla Tango Milonga.
  - Alla czecca.
- *Francis Poulenc*. Sonate für Klarinette und Fagott.
- *Erik Satie*. »Sokrates« für Gesang und Kammerorchester.
- *G. F. Malipiero*. Ritornelli e Ballate für Streichquartett.

IV. *Philipp Jarnach.* Streichquartett.
Boleslav Vomacka. Aus der Klaviersuite op. 4.
K. B. Jirak. Aus op. 24, Klaviersuite.
Mario Castelnuovo-Tedesco. »Coplas« für Gesang und Klavier.
Egon Wellesz. Tanzsuite für Violine und Kammerorchester.
Georges Auric. »L'Alphabet«, Gesänge.
Darius Milhaud. »Catalogue de Fleurs«, Gesänge.
Igor Strawinskij. Oktett für Blasinstrumente.

Es sei nochmals daran erinnert, daß die tschechoslowakische Regierung allen Teilnehmern am Prager Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik eine Ermäßigung der Fahrpreise um 50 Prozent auf den tschechoslowakischen Eisenbahnlinien und Nachlaß der Paßvisum-Gebühren um die Hälfte gewährt. Anmeldungen möglichst bald an die Geschäftsstelle der Sektion Deutschland, Herrn *B. Lachmann*, *Berlin W* 30, *Bayrischer Pl. 13/14.* *Hugo Leichtentritt*

TODESNACHRICHTEN

DORTMUND: *Emil Vanderstetten †.* Im Alter von 58 Jahren starb an einem Herzschlag der langjährige Oberspielleiter der Dortmunder Oper, der seit 1917 dort tätig war. Was der früher als Sänger (Baß), als Regisseur und historisch forschender Schriftsteller in vielen Städten wirkende, verdienstvolle Mann geleistet, beruhte auf guter Tradition, genauer Kenntnis des Erforderlichen und bewährtem Geschmack.

FRANKFURT a. M.: Hier verstarb die Gesangspädagogin *Julia Uzielli*, in deren Hause früher bedeutende Künstlerpersönlichkeiten wie Klara Schumann, Joachim Raff und Johannes Brahms verkehrten.

HANNOVER: Hier verschied am 5. Februar hochbetagt — 88jährig — die Witwe des Hoftheaterkapellmeisters, *Ida Herner*, die in jüngeren Jahren selbst, unter Marschners Leitung, an der dortigen Bühne in kleineren Sopranrollen tätig war.

HELSINGFORS: Der finnische Komponist und Direktor der Finnischen Oper *Oskar Merikanto* ist in seiner Geburtsstadt Helsingfors im Alter von 55 Jahren gestorben. Er hat zwei Opern »Elinau Surma« und »Regina Emmeritz«, sowie Gesänge mit Klavierbegleitung komponiert, die seine Volkstümlichkeit in Finnland begründeten. Daneben war er Musikkritiker an der führenden hauptstädtischen Zeitung.

LONDON: *Henry of William* starb im Alter von 50 Jahren. Er ist der Komponist des englischen Kriegsliedes »It is a long way to tipperary«.

LONG ISLAND: Die holländische Kammersängerin *Cornelie Meysenheim*, einst lange Zeit eine Zierde der Münchener Hofoper, ist hier am 31. Dezember 1923 im Alter von 71 Jahren dahingeschieden.

MÜNCHEN: Geheimrat *Karl Zeiß*, Generalintendant der Münchener Staatstheater, ist an den Folgen eines Schlaganfalls, den er im Nationaltheater erlitt, gestorben. — Er war am 13. September 1871 als Sohn einer meiningischen Beamtenfamilie in der alten Theaterstadt Meiningen geboren. Von 1893 bis 1898 studierte er in Leipzig Germanistik und vor allem Theatergeschichte. Seine Doktorarbeit schrieb er über »Die Staatsidee P. Corneilles« (1896). 1899 gab er eine vierbändige kritische Ausgabe von Hebbels Werken heraus. Er war dann zunächst Regisseur und Dramaturg an der Hofbühne in Dresden, wurde 1904 Generaldirektor und 1912 künstlerischer Leiter des dortigen Schauspielhauses. Schon in Dresden hatte er Gelegenheit, seine sozial gerichtete Theaterpolitik durch billige Veranstaltung von klassischen Volksvorstellungen zu erweisen. Er war ehrlich bestrebt, das Theater als kulturfördernde Bildungsstätte zur Geltung zu bringen und pflegte nicht nur die klassische, sondern auch die neueste dramatische Literatur. Mit größerer Freiheit konnte er in diesem Sinne in Frankfurt a. M. wirken, wohin er 1916 als Generalintendant der städtischen Bühnen berufen wurde. Ihm unterstand dort neben dem Schauspiel auch die Oper. Nach knapp dreijähriger Tätigkeit ging er von da aus im Februar 1920 nach dem Abgang Viktor Schwanneckes als Intendant der Staatstheater nach München.

WEIMAR: Hier ist der Opernsänger *Leonhard v. Szpinger* gestorben. Er entstammte einem alten polnischen Geschlecht, war von Haus aus Maler und hatte in München seine Künstlerjugendtage verlebt. Szpinger wirkte in Zürich, in Augsburg und Magdeburg und kam vor etwa 40 Jahren nach Weimar.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Bizet: Roma. Suite. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Borodin: Sinfonien Nr 1 und 2, Eine Steppenskizze aus Kleinasien. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Erdmann, Eduard: II. Sinfonie noch ungedruckt; Uraufführung in Bochum.

Glassunoff: Sinfonien Nr 4, op. 48 (Es) und Nr 8, op. 83 (Es) Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Glinka: Karaminskaja. Fantasie über zwei russische Volkslieder. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Graener, Paul: op. 55 Variationen über ein russisches Volkslied, dsgl.

Haydn: 18 Sinfonien (A. Einstein). Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

— Sinfonien Nr 4, 11, 15, 16, 18. Kl. Part. Wiener Philh. Verl.

Holbrooke, Joseph: op. 35 Ulalume. Poem after E. Poe. Kl. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kletzki, Paul: op. 7 Sinfonietta (e) für Streichorch. Simrock, Leipzig.

Mahler: Sinfonie Nr 7. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Mendelssohn: Sinfonien Nr 3 op. 56 und Nr 4 op. 90. Kl. Part. Wiener Philh. Verl.

Mengelberg, Rudolf: op. 9 Sinfonische Elegie. D. Rahter, Leipzig.

Messner: Sinfonie (c) noch ungedruckt; Uraufführung in Bochum.

Mozart: Iupiter-Sinfonie. Lichtdruck nach der Handschrift. Wiener Philh. Verl.

Porpora, N.: Sonate a tre istrumenti trascritta per Archi, Pfte ed Organo alla maniera di Concerto grosso da V. Gui. Ricordi, Milano.

Reger: op. 100 Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller; op. 123 Konzert im alten Stil; op. 125 Eine romant. Suite; op. 128 vier Tondichtungen nach A. Böcklin. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Reznicek, E. N. v.: Serenade (G) für Streichorch. Birnbach, Berlin.

Rimskij-Korssakoff: op. 9 Antar. Suite symph.; op. 35 Scheherazade. K. Part. Eulenburg, Leipzig.

Rossini: Ouvertüren »Der Barbier von Sevilla«, »Die diebische Elster«. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Schubert: Sinfonie (h). Lichtdruck nach d. Autograph. Drei Masken Verlag, München.

Schumann: Sinfonien Nr. 1 und 2. Kl. Part. Wiener Philh. Verl.

Skrjabin: op. 43 Le divin poème; op. 54 Le poème d'extase. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Strauß, Richard: op. 24, Tod und Verklärung. Lichtdruck der Handschrift. Wiener Philh. Verl.

Trapp, Max: op. 15 Sinfonie Nr 2. Bote & Bock, Berlin.

Weber, Ludwig (Nürnberg): Sinfonie (h). Selbstverlag; Uraufführung in Bochum.

Weigl, Karl (Wien): II. Sinfonie noch ungedruckt; Uraufführung in Bochum.

b) Kammermusik

Bloch, Ernest: Quintet f. Piano and Strings. Schirmer, Neuyork.

Brun, Fritz: Streichquartett (G). Hug, Leipzig.

Delvincourt, Cl.: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Dvorak: op. 65 Trio (f) und op. 80 Dumky Trio für Pfte, Viol. und Violonc. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Dyer, Susan: An outlandish Suite f. Viol. and Piano. J. Fisher & Brother, Neuyork.

Friedrich d. Gr.: Solo (Sonate) p. il Flauto (h) m. Klav. (O. Wittenbecher). Rob. Forberg, Leipzig.

Gaillard, Marius François: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Halm, August: Streichquartett (A). Part. u. St. Zwißler, Wolfenbüttel.

Lefèvre, Jeanne: Sonate (G) p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Pochon, Alfred: A progressiv Method of stringquartet playing. Part. 1. G. Schirmer, Neuyork.

— Academic String Quartet-Album. Carl Fischer, Neuyork.

Reger: Quintett Nr 1 f. Klav., 2 Viol., Br. u. Vc. (nachgel. Werk); op. 133 Klavierquartett. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Schönberg, Arnold: op. 7 Streichquartett. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Smetana: op. 15 Klaviertrio. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Soro, Enrique: Sonata Nr. 2 (a) f. Viol. u. Pfte. Schirmer, Neuyork.

Walthew, Richard H.: Introduction, Air and Jig f. Pfte, vierh. Augener, London.

Whithorne, E.: Greek impressions. Quatuor à Cordes. Sénart, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Atterberg, Kurt: op. 21 Konzert (c) f. Violonc. Part., St. u. Ausg. m. Klav. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bach, J. S.: 2 Konzerte (C u. c) f. 2 Klav. m. Streichorch. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

— Zweites Doppelkonzert (d) f. 2 Viol. m. Streichorch. (Ossip Schnirlin). Part. u. St., Ausg. m. Klav. Simrock, Berlin.

Beethoven: op. 56 Tripelkonzert. Kl. Part. (W. Altmann). Eulenburg, Leipzig.
Blanchet, E. R.: Turquie. Suite f. Pfte. Composer's Musik corporation publishers, Neuyork.
Boccherini, Luigi: Concerto (D) p. Viol. Ausg. mit Klav. (S. Dushkin). Schott, Mainz.
Busoni: Sechs Etuden nach Paganini-Liszt f. Pfte., Breitkopf & Härtel, Leipzig.
— Fünf kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels, dsgl.
Chedeville, Nicolas: Amusements des musiciens français du 18e siècle p. Piano (P. Brunold). Sénart, Paris.
Clemens, Joh.: Impressionen f. Pfte. Schlesinger, Berlin.
Haas, Jos.: op. 61 Sonaten f. Pfte, Nr 1 (D) u. 2 (a). Schott, Mainz.
Herbst, Fritz: op. 3 Cantabile u. Rondo scherzando f. Violonc. u. Pfte. Schlesinger, Berlin.
Juon, Paul: op. 76 Kakteen. Sieben Klavierstücke. Schlesinger, Berlin.
Kornauth, Egon: op. 29 Kleine Suite f. Pfte. Hüni, Zürich.
Moret, Ernest: Un hasard de la route. 10 Pièces p. Piano. Heugel, Paris.
Mussorgskij, M.: Klavierwerke. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Palumbo, C.: Veglie d'un solitario. Otto Pezzi p. Pfte. Ricordi, Milano.
Smith, Lucia: Tuneful Technic f. Pfte (2 vol.). Composer's Music corporation publishers, Neuyork.
Stamitz, Karl: Konzert (B) f. Viol. mit Pfte. (P. Klengel). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Beethoven: »Fidelio«. Kl. Part. m. den vier Ouvert. (W. Altmann). Eulenburg, Leipzig.
Fourdrain, Felix: La Griffe. Drame lyrique en 2 actes de Jean Sartène. Eschig, Paris.
Gaßmannn, Flor. Leop.: Die junge Gräfin, heitere Oper in zwei Akten, neu bearbeitet von Dr. Ludwig K. Mayer. Allgemeine Verlagsanstalt, München. (Erstaufführung in Klagenfurt.)
Grétry: Lisbeth. Part. (Grétry, Œuvres, 44 livr.) Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Levadé, Charles: Sophie. Opéra comique en 3 actes. Enoch, Paris.
Lévy, Michel-Maurice: Le cloitre. Opéra. Poème de Verhaeren. Sénart, Paris.
Milhaud, Darius: La brebis égarée. Roman musical en 3 actes et vingt tableaux. Poème de Francis Jammes. Eschig, Paris.
Mussorgskij: La foire de Sorotchinzi. Opera comique. Klav.-A. m. russ. u. franz. Text. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Unger, Hermann, Dr. phil. (Köln): Musik zu Sorges Mysterienspiel Metanoeite; noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, J. S.: Kaffeekantate. Lichtdruck nach der Handschrift. Wiener Philh. Verl.
— Magnificat. Kl. Part. (H. Roth). Wiener Philh. Verl.
Börner, Kurt: op. 3 Lieder Jung Werners aus »Amaranth«. Hansa-Verlag, Berlin-Wilmersdorf.
Haarklou, Joh.: op. 67 Die Schöpfung und der Mensch. Oratorium. Klav.-A. m. T. Gebr. Reinecke, Leipzig.
Koechlin, Ch.: Chansons de Bilitis de Pierre Louys p. une voix et Piano. Sénart, Paris.
Lenormand, René: Soleil. 12 mélodies p. une voix et Piano. R. Gilles, Paris.
Medtner, Nikolai: op. 37. Fünf Gedichte v. Tjutschew und Foeth f. Ges. u. Klav. Zimmermann, Leipzig.
Melmeister, J.: Doux chansons russes p. une voix et Piano. Sénart, Paris.
Nam, Jac.: Les fables de mon village. Pour une voix et Piano. Ricordi, Paris et Milano.
Nin, Joaquin: Vingt chants populaires espagnols p. une voix et Piano. Esçhig, Paris.
Palestrina, G. P. L. da: Stabat mater (Rich. Wagner). Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.
Weismann, Julius: op. 82 Drei Lieder aus dem Stundenbuch v. R. M. Rilke f. 1 Singst. m. Klav. Renk & Eichenherr, Freiburg i. B.
Wintzer, Richard (B.-Friedenau): Aus hohen Bergen, Dichtung v. Friedr. Nietzsche, f. Baritonsolo, Männer- u. gem. Chor, gr. Orch. u. Org. Noch ungedruckt.

III. BÜCHER

Brod, Max: Sternenhimmel. Musik- u. Theatererlebnisse. Orbis-Verlag, Prag; Kurt Wolff, München.
Dittberner, Siegfr. — s. Goldene Worte.
Gegenwart, Musik der — s. Mersmann.
Gérold, Th. — s. Schubert.
Goldene Worte über Musik und Musiker. Gesammelt u. hrsg. v. Siegfr. Dittberner. Kahnt, Leipzig.
Grünfeld, Heinrich: In Dur und Moll. Begegnungen u. Erlebnisse aus 50 Jahren. Grethlein, Leipzig.
Gutheil-Schoder, Marie. Von L. Andro. Wiener literar. Anstalt, Wien.
Marx, Joseph, Bildnis des Menschen u. des Künstlers. Von Julius Bistron. Wiener literar. Anstalt.
Mersmann, Hans: Musik der Gegenwart (Kulturgeschichte der Musik). J. Bard, Berlin.
Monozentrik. Eine neue Musiktheorie von Hans Schümann. Grüninger, Stuttgart.
Pianoforte. The history of Pfte music by Herbert Westerby. Curwen & Sons, London.
Refoulé, Robert — s. Sonate.
Schubert. Par Th. Gérold. Alcan, Paris.
Schümann, Hans — s. Monozentrik.
Sonate, La, pour Piano. Par Robert Refoulé. Paul Pigelet et fils, Orléans.
Westerby, Herbert — s. Pianoforte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ÜBER SCHWEIZERISCHE TONKUNST

VON

LOUIS KELTERBORN-BURGDORF (SCHWEIZ)

Ars una
Species mille.

Musik als Kunstgattung ist — wie jedes religiöse Dogma oder philosophische System — ein ebenso vollkommen entsprechender Ausdruck für das vorherrschende Geistesleben einer Kulturepoche.

Der Nationalcharakter einer Musik ist bedingt einerseits unmittelbar durch das Temperament der Rasse, andererseits indirekt durch den Einfluß der Naturbeschaffenheit des Landes. Dabei kommt dem Klima weniger Bedeutung zu als dem landschaftlichen Gepräge. Die Schweiz hat kein Kunstdrama, weil sie landschaftlich Naturdrama ist. Auch das Dramatische in der Schweizermusik ist ein vom Ausland übernommenes Element, das sich in beachtenswertem Epigonentum oder in anerkennenswerten Resultaten Suchender kundgibt.

Die Schweiz leidet mit an der unerquicklichen Zeit des Übergangs. Noch ist keine sehnsuchtstillende Morgenröte einer dauernden Epoche angebrochen. Vorwiegend begegnet man Künstlern, die den Gärungszustand ihrer seelischen Konflikte im Kunstschaffen realistisch darzustellen sich mühen. Kleiner ist die Zahl derer, für die das Kunstschaffen gleichsam einen Genesungsprozeß bedeutet. Höchst selten anzutreffen ist derjenige Künstler, der allein das abgeklärte Ergebnis des siegreichen Überwindens seiner zwiespältigen Natur in der geadelten Stilisierung seiner Schöpfungen mitteilt. Die Ethik eines Künstlers — auf Grund seiner religiösen Gesinnung und philosophischen Einstellung — spricht sich, als Kerngehalt seines Schaffens, am deutlichsten aus in der Art seiner Stellungnahme zum Konflikt: *Wirklichkeit — ersehnte Welt.* Während den bildenden Künstler, nach Wagner: Architekt, Bildhauer und Maler, vornehmlich die Wirklichkeit fesselt, offenbart sich dagegen die ersehnte Welt weit eher in Schöpfungen der menschlichen Künste, nach Wagner: Tanz-, Ton- und Dichtkunst.

Aber gerade die Wirklichkeit scheint sich für den Schweizer mit der ersehnten Welt zu identifizieren. Wer je den mächtigen Zauber der Alpenwelt an eigener Seele erfahren hat, kann das begreifen. Naturgemäß ist der Schweizer eher Lyriker, Idylliker, Epiker als Dramatiker, d. h. eher attraktiv-objektiv als expansiv-subjektiv. Wenn das Nationale als ein Element wertvoller Bereicherung in der Musik gilt, so muß doch andererseits betont werden, daß es niemals geltend gemacht werden darf für die Bewertung eines Kunstwerkes. In dem Maße als der Künstler sich vom Einfluß seiner Rasseneigentümlichkeiten und vom Einfluß der Naturbeschaffenheit seiner Heimat befreit, verliert seine

Kunst an Nationalcharakter. Das Kunstwerk gewinnt aber dafür in dem Maße an Bedeutung, als der Künstler der Universalität, jener wunderbarsten Kunsteigenschaft zustrebt. Der Zug zum Unendlichen, der sich in der Vorliebe für orchestrale Musik offenbart, zeigt gleichzeitig das Bestreben, sich vom Typisch-Nationalen zu entfernen. Dieser Schritt vom Nationalbewußtsein zur künstlerischen Universalität erfolgte in der Musikgeschichte der Schweiz erst am Ende des 19. Jahrhunderts. Wenn man aber bedenkt, daß von der Bedeutung einer schweizerischen Musik überhaupt erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts die Rede ist, so muß man gestehen, daß diese ästhetische Umwertung nicht allzulange auf sich hat warten lassen.

Wenn man vom Verdienst der klösterlichen Tonschulen (St. Gallen), der musikgelehrten Mönche (Mensuralnotenschrift), der Minnesänger (Steinmar und Hadlaub) und der durch die Reformation beeinflußten Neuerer (Senfl und Goudimel) absieht, so muß vor allem das segensreiche Wirken der Collegia musica im 17. Jahrhundert hervorgehoben werden. Eine Verbreitung des Volksgesangs und Kunstgesangs ist unbestritten in dem großen Einfluß der Entwicklung des Männerchorwesens, dessen Geschichte eine Vergangenheit von mehr als hundert Jahren zählt, zu erblicken. Wenn auch die Glanzzeit hinter uns liegt, so hat der starke Hang zum Vereinsleben das Aussterben dieser Gattung verhindert. Das Männerchorwesen bildete das wesentliche Kennzeichen des damaligen Musiklebens in der Schweiz.

Wie sehr die Schweiz um jene Zeit in musikalischer Hinsicht von Deutschland abhängig war, beweist, daß — unter den nennenswerten Namen — es in der Hauptsache solche von deutschen Tonkünstlern sind, die ihr Wirkungsfeld in die Schweiz verlegt hatten. Wir nennen *Ignaz Heim*, *August Walter*, *Selmar Bagge*, *Hermann Götz*, *Alfred Volckland*, *Lothar Kempter*, *Gottfried Angerer* und *Bernhard Stavenhagen*.

Begreiflicherweise fehlt jener Zeit jeglicher Ausdruck eines besonders gearteten nationalen Musikempfindens, wenn man von der Volksmusik, die uns hier nicht beschäftigt, absieht. Dazu kommt, daß — außer *Hans Georg Nägeli*, dessen Hauptverdienst die Wiederbelebung des Männergesangs war — die meisten erwähnenswerten Schweizer Komponisten ihre Studienzeit größtenteils in Deutschland verbrachten. So studierten die beiden Brüder *Eduard* und *Karl Munzinger* in Leipzig; ebenso *Karl Attenhofer*. *Gustav Weber*, für dessen Schaffen Franz Liszt sich interessierte, war anfangs Schüler von Lachner gewesen, später von Tausig. Von diesen hat vielleicht Karl Attenhofer am besten den Heimatton getroffen. Als typischer Vertreter des schweizerischen Kunstliedes im Volkston gilt immer noch *Ferdinand Huber*.

Den ersten Schritt vom Patriotischen zum Allgemein-Künstlerischen (auf dem Gebiet des Männergesangs) hat *Friedrich Hegar* getan, dessen Balladen, in einem ganz eigenartigen Stil geschrieben, ihren Einfluß auf den deutschsprachlichen Männerchorstil ausgeübt haben. Auch Hegar hatte in

Leipzig studiert. Die Stadt Zürich hat in ihm einen Mann gefunden, der für das dortige Musikleben noch heute von tiefgreifender Bedeutung ist. In der Musikgeschichte der Schweiz nimmt Hegar die Stellung des ersten Instrumentalkomponisten größeren Stils ein. Seit einigen Jahren bekleidet der hochbetagte Künstler die Ehrenpräsidentschaft des Vereins Schweizerischer Tonkünstler.

Über das Wirken und Schaffen von *Hans Huber* können wir uns hier um so kürzer fassen, als *E. Refardt* in trefflicher Weise in seinem Buch »Beiträge zu einer Biographie«*) dem weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannten Schweizer Komponisten ein ehrendes Denkmal gesetzt hat. Es sei hier nur mit Nachdruck betont, daß der Schweiz in Huber der erste Sinfoniker erwachsen ist. Dagegen wollte es ihm nicht vollkommen gelingen, Volkslied und Kunstmusik zu verschmelzen, was er des öfteren angestrebt hatte, vielleicht am ursprünglichsten in seiner Festspielmusik. Jugendfrische Phantasie, Formenreichtum, fließende Melodik und urwüchsige Rhythmik kennzeichnet seine Musik, in der es immer einen Anfang, einen Höhepunkt und ein Ende gibt. Auf allen Gebieten der musikalischen Formgebung hat sich Huber versucht, vorzugsweise als Instrumentalkomponist. Das echt Schweizerische kommt wohl am sprechendsten in seiner 7. Sinfonie zum Ausdruck. Anlehnung an Mendelssohn und Schumann ist am unleugbarsten in seiner Kammermusik zu erkennen. Inwiefern sich Huber selbst zu Brahms bekennt, geht aus einem seiner Briefe an den Vater des Schreibers hervor: »Meine Begeisterung für Brahms geht nicht über das f-moll-Pianofortequintett und nicht über die c-moll-, allenfalls noch D-dur-Sinfonie hinaus.« Hatte der Vater**) des Schreibers, als erster, in Huber den eigentlichen Orchesterkomponisten erkannt, so war er es auch, der ihn mit Friedrich Nietzsche bekannt gemacht hat.

Wenn auch spät, so ist doch ein allgemeiner Aufstieg des Künstlertums in der Schweiz nicht zu verkennen. Das Geistige dringt durch, die Klarheit der Form bricht sich Bahn. Daß Neuerungselemente sich bemerkbar machen, daß Stilkreuzungen sich mit bodenständigen Motiven mischen, ist nicht zu verwundern. Die Krise atonaler Harmonik ist auch nicht ganz spurlos vorübergegangen. Doch ist im allgemeinen der Schweizer zu sehr in der Wirklichkeit verwurzelt, als daß er sprunghaft jeder ungesunden Modeströmung nachliefe. Fremdländische Kulturwerte werden eher wählerisch aufgenommen, wobei es freilich nur der starken Persönlichkeit gelingen dürfte, kraft seiner umwertenden Verarbeitung ein neues Ganzes zu schaffen. Zuweilen kommt es vor, daß der Inhalt verkümmert, daß Form und Wirkung oft in den Vordergrund treten, die Musik über den Künstler hinauswächst. Der

*) Bei Gebr. Hug & Co. 1922 erschienen.
**) Vgl. Nachtrag zur 10. Aufl. (1922) von Hugo Riemanns Musik-Lexikon, bearbeitet von Alfred Einstein.

Materialismus des Straußschen Orchesterapparates hat im großen und ganzen bei uns mehr Unheil gestiftet als Nutzen gebracht.
Unter den zeitgenössischen Tonkünstlern, die sich — in der Hauptsache als Schaffende — um das Musikleben in der Schweiz Verdienste erworben haben, seien erwähnt: *Otto Barblan*, der in Genf tätige gedankenvoll-gelehrte Kontrapunktiker, dessen ernste Kirchen- und Orgelmusik, gepaart mit Klängen froher Inspiration, uns an seine Heimat im Oberengadin erinnern. Zweifellos der bedeutendste unter den lebenden Schweizer Komponisten ist der Bruckner-Schüler *Friedrich Klose*, über dessen Schaffen wir bereits anderenorts eingehender berichteten.*) Unter die ersten Sinfoniker der Schweiz verdient der Luzerner *Joseph Lauber* mitgerechnet zu werden. An Vielseitigkeit des Könnens seine Zeitgenossen übertreffend, hat er deutsche und französische Einflüsse glücklich zu vereinen gewußt. Lauber hat Freude an rasch wechselnden, kontrastreichen Impressionen. Er nennt einen köstlichen Humor sein eigen. Ein Ausgleich zwischen den Elementen des Rhythmischen, Melodischen und Harmonischen ist unverkennbar. Im besonderen sei noch sein pädagogisches Talent gewürdigt. Die Methode des genialen Künstlers *Emile Jaques-Dalcroze*, der die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt auf sich zu lenken wußte, hat ganz entschieden auch in der Schweiz einen Aufschwung des Sinnes für plastische Mimik zur Folge gehabt. Verdienste hat er sich auch dadurch erworben, als es ihm vorzüglich gelungen ist, das Volkstümliche in höhere künstlerische Sphären zu heben.
Wenn die Schweiz in der Entwicklung ihrer Kunstmusik später heranreift, als das bei anderen Ländern Europas der Fall ist, so liegt das begründet in ihrer Bodenarmut, im Mangel an großen Kulturzentren einerseits, andererseits in der demokratischen Verfassung. Nicht zu vergessen ist der Umstand, daß der Reformator Zwingli die Orgel aus den Kirchen verbannte. Geschichtliche, politische und wirtschaftliche Faktoren haben auch noch das ihrige dazu beigetragen, den Musensöhnen den Weg zu erschweren.
Georg Haeser gehört zu den wenigen, die sich auf dem Gebiete der Oper versucht haben (»Hadlaub«, »Der Taugenichts«). In diesem Zusammenhang ist auch der Joachim- und Massenet-Schüler *Gustave Doret* zu nennen, ein Mitglied der Kommission für die Herausgabe der Werke Rameaus, der sich mit Erfolg als Opernkomponist auszeichnete (»Die Sennen«, »Der Zwerg vom Haslital« u. a.). Doret gehört mit zu denjenigen, die am besten Volkslied und Kunstmusik zu verbinden wußten. Besonders erwähnt zu werden verdient in dieser Hinsicht die Musik zum »Winzerfestspiel«. Eine Oper des Waadtländers *Pierre Maurice*, »Andromeda«, soll anfangs der nächsten Spielzeit des Baseler Stadttheaters aus der Taufe gehoben werden. Das edle Streben dieses in eigenen Bahnen wandelnden Künstlers spricht sich in allen seinen Werken aus. Es dürfte schwer fallen, eine Einteilung nach bestimmten Gruppen vor-

*) »Wissen und Leben«, XVI. Jahrgang, 20. Heft, 15. September 1923, Zürich.

zunehmen, da ein jeder der schweizerischen Tonkünstler für sich arbeitet. Keiner der bedeutenden Komponisten hat Schule gemacht; ebensowenig existiert irgendwelches Cliquenwesen. Der jetzt mehr allgemein nationalen Achtung eines Künstlers ist die früher eher lokalgefärbte Wertschätzung gewichen. Damit hängt aber vielleicht zusammen, daß wir *viel* Musik haben, aber wenig Musik*kultur*. Auch ist der Zersplitterung im Stilistischen dadurch freie Hand gelassen. Der Drang zur Oper hat sich eigentlich zu allerletzt in der Schweiz bemerkbar gemacht. Von einer Schweizer Oper ist schlechterdings noch nicht die Rede. Dagegen hat nationale Schweizer Musik wohl in Festspielen den fruchtbarsten Boden gefunden.

In diesem Rahmen soll des Städtischen Musikdirektors von Luzern und Chorleiters in Zürich, *Peter Faßbaender*, ehrend gedacht werden (gestorben am 25. Februar 1920). Er hat eine stattliche Zahl bedeutender Werke hinterlassen, in denen sein edler Geist eine vornehme Ausdrucksform fand. Die Schweiz ist dem Aachener zur zweiten Heimat geworden.*) Der Solothurner Domkapellmeister *Casimir Meister* ist ebenfalls erfolgreich als Komponist aufgetreten. Außerdem genießt er an kantonalen und eidgenössischen Sängerfesten hohes Ansehen als Kampfrichter. In den kompositorischen Werken *Hermann Suters*, als Nachfolger Volcklands nach Basel berufen, sind feine Kleinarbeit und großzügiger Schwung glücklich vereint. Sein Schaffen verrät Meisterschaft im Können. Das lineare Element wiegt vor. Bei keinem ist wohl das Volkslied mit der Kunstmusik eine innigere Verschmelzung eingegangen. Zu den besten Dialektliederbearbeitungen sind auch die seinen zu nennen. In den großangelegten Instrumentalwerken stoßen wir auf einen kernigen Humor, in seiner Art ähnlich wie bei Huber, gepaart mit der Ausdruckskraft des Straußschen Orchesters. Trotzdem bleibt aber Suter ein helvetisch-bodenständiger Musiker, dessen selbstsichere Überlegenheit allen Verehrern seiner Kunst Hochachtung einflößt. Die Baseler Universität ernannte ihn schon vor zehn Jahren zum Dr. phil. h. c.

Recht eigentlich auf Gebiete pädagogischer Natur hat sich *Georges Pantillon* beschränkt, wo er erfolgreiche Beachtung fand mit seiner Violinschule, mit einer Harmonielehre, besonders aber als Erfinder des sinnreichen »Solfiateur«, eines Stellrahmens von der Größe einer Wandtafel mit auswechselbaren Notenbeispielen für Übungen im prima-vista-Singen. Die nötigen Lehrmittel zu dieser entschieden vortrefflichen Methode sind im Selbstverlag erschienen. Als Präsident des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes hat sich *Carl Vogler* große Verdienste für das Musikleben der Schweiz erworben. Musikerzieherische Gedanken leiten ihn auch im Amt eines Redakteurs der »Züricher Liederbuch-Anstalt«. Vogler ist als vielseitiger, gediegener Komponist namhaft geworden. In ehrender Weise sei hier des begabten Musikers

*) Wir verweisen auf den Aufsatz von Eduard Trapp in seinem »Musikjahrbuch der Schweiz«. Verlag: Grütli-Buchdruckerei, Zürich 1923.

Fritz Stüssis (gest. am 14. März 1923) gedacht, dessen segensreiche Tätigkeit als Klavierlehrer, Organist, Chordirigent, Leiter des akademischen Orchesters und als Lektor an der Züricher Volkshochschule hervorgehoben zu werden verdient.*) In ähnlicher Weise hat sich der in Bernischen Landen bekannte *August Oetiker* einen weiten Wirkungskreis gebildet. Der Pianist und Komponist *Friedrich Niggli* erfreut sich reger Tätigkeit und edler Popularität in Zürich. Von den ca. 60 Liedern, die aus seiner Feder stammen, sind mehrere zu schweizer-deutschem Text komponiert, denen man mehr Heimatberechtigung zusprechen muß als z. B. solchen von Schoeck. *Hans Jelmoli*, dessen Oper und mehrere Singspiele erfolgreich zur Aufführung gelangten, hat uns herrliche Tessiner Volksweisen in Chorbearbeitung geschenkt. Der Busoni-Schüler *E. R. Blanchet* hat sich auch im Ausland einen bedeutenden Namen gemacht. Als Komponist ist er ausschließlich Autodidakt. Sein vortreffliches Konzertstück für Klavier und Orchester erfreut sich großer Beliebtheit. Als beachtenswerter Dirigent und Komponist ist *Paul Benner* in Neuenburg erfolgreich tätig. Ein Schüler von C. Jul. Schmidt**) und Maria Philippi, *Gebhard Reiner*, hat sich als Lehrer für Konzertgesang und als umsichtiger Chordirigent auch außerhalb Basels einen Namen gemacht. In Männerchorkreisen ist er als Komponist wirkungsvoller Chorballaden kein Unbekannter. Seit mehreren Jahren ist *Heinrich Pestalozzi* als Sologesanglehrer am Züricher Konservatorium tätig. Aus seiner Feder stammen bedeutende Kompositionen größeren Stils (für Soli, Chor, Orgel und Orchester), zu denen er selbst die Texte verfaßt hat. Von seinen über 100 Liedern sind einige bereits in 9. Auflage erschienen. Die Wesensart von *Fritz Brun*, der sich um das Musikleben der Bundeshauptstadt große Verdienste erworben hat, spricht sich wohl am deutlichsten in seiner Kammermusik und in seinen Sinfonien aus. Verschlossen, schwerblütig, trotzig ringt er mit der Materie. Sein Orchester redet eine gedankenschwere, herbe Sprache, mit einem Hang zum Grüblerischen. Brun fußt — über Bach und Beethoven — auf Brahms, mit einem Einschlag nach der Art von Hans Huber. Die musikalischen Motive sind heimatlich gebunden, die Instrumentation erscheint Schumannisch dickflüssig. Von allen Schweizer Komponisten scheint er am wenigsten Optimist zu sein. Das lineare Element herrscht in seiner Schreibweise eher vor. Aus seiner Musik weht uns eine echtere Bergluft entgegen als etwa aus der Straußschen »Alpensinfonie«. *Volkmar Andreae*, der rassige, feurige Dirigent des Züricher Tonhalle-Orchesters, zeigt verwandte Züge mit Berlioz und Strauß. Er zeichnet sich als Komponist durch die Vielseitigkeit seines Schaffens aus. Alle Gebiete vom Klavierlied bis zur Oper sind ihm zugänglich. Die Rhythmik ist bei ihm zu einem der wesentlichsten Ausdrucksmittel ge-

*) Vgl. den Nachruf in der »Schweizerischen Musikzeitung«.
**) Lehrer für Klavierspiel am Baseler Konservatorium und Dirigent des Baseler Männerchors; hinterließ namhafte Chorwerke und Lieder.

worden, vom Einfach-Volkstümlichen bis zum Kompliziert-Modernen. Die Neigung, sein eigenes Erleben zu schildern, offenbart sich wohl am deutlichsten in seinen Opern, die nicht unfrei von Romantik sind (Ratcliff). Als Halbromane zeigt er eine Vorliebe für knappe Klarheit, für Gewandtheit in der Zügelung seines unmittelbaren Temperaments. Große Bescheidenheit wird dem bedeutenden Förderer des musikalischen Lebens in Zürich nachgerühmt. Unter den Dialektliedern hat Andreae manche der besten geschrieben. Frei von Sentimentalität liegt seine Stärke im Schildern von Stimmungen und in einer trefflichen Charakterisierungskunst. Ähnlich dem Belgier César Franck hat Andreae germanische und romanische Elemente synthetisch zu amalgamieren vermocht (»Die Abenteuer des Casanova«, Uraufführung in Dresden im Frühjahr 1924). In der Anwendung einer farbenreichen orchestralen Palette ist er mit Joseph Lauber wesensverwandt. Leider hat *Ernst Isler*, der bekannte Redakteur der »Schweizerischen Musikzeitung« und erste Referent der »Neuen Zürcher Zeitung«, seit 1910 die Feder als Komponist niedergelegt. Der Genfer Jaques-Dalcroze-Schüler, *Ernest Bloch*, ist insofern der Schweiz untreu geworden, als er seit 1916 sich in Amerika aufhält, wo er als Direktor des Konservatoriums in Cleveland (Ohio) erfolgreich seines Amtes waltet. Mehrere Orchesterwerke, worunter eine Oper (»Macbeth«) und Kammermusikwerke, zeichnen sich durch originelle Verwertung von Motiven aus althebräischen Melodien aus.

Als bester Begleiter seiner Zeit sei auch in diesem Rahmen des namhaften Komponisten *Josy Schlageters* gedacht (gest. am 30. September 1919). *Hermann v. Glenck*, der gegenwärtig in Deutschland als Konzertdirigent tätig ist, hat uns wertvolle Orchesterwerke geschenkt. Auch als Komponist ist der gewandte Kapellmeister des »Orchestre de la Suisse Romande« und des »Ballet Russe«, *Ernest Ansermet*, aufgetreten. Eine Oper, ein dramatisches Märchenspiel, mehrere Werke für Chor und Orchester stammen aus der kunstbeflissenen Feder von *Karl Heinrich David*, dessen Kammermusikwerke (zwei Streichquartette) freundliche Aufnahme fanden. Als Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken ist ebenso *Reinhold Laquai* hervorgetreten, dessen Schreibart mitunter an seinen Lehrer Busoni gemahnt. Der dipl. Chemiker *Hans Lavater* verließ seine naturwissenschaftlichen Studien, um sich ganz der Musik zu widmen. In seinen Orchesterwerken, Streichquartetten und Chören fällt der vornehme, geschmackvolle Stil, frei von hypermodernen Verirrungen, angenehm auf. Der 1900 zum Dr. med. promovierte und in Basel als Assistent der dortigen chirurgischen Klinik tätige *Walter Courvoisier* entschloß sich 1902, die Musik als Lebensberuf zu ergreifen. Seit 1910 ist er als Nachfolger von Sachs ein geschätztes Mitglied des Lehrkörpers an der Münchener Akademie (seit 1919 Professor). Ein Musikdrama, sinfonische Gedichte für Orchester und großangelegte Chorkompositionen sind neben einer reichen Zahl von Liedern (op. 52, Geistliche Lieder)

erfolgreich zur Aufführung gelangt. Der Organist am Berner Münster, *Ernst Graf*, hat sich große Verdienste erworben als Veranstalter historischer Kirchenkonzerte und Turmmusiken. Wirkungsvolle Chorkompositionen und Klavierlieder stammen aus seiner Feder. Ferner ist Graf als Verfasser einiger Schriften an die Öffentlichkeit getreten: »Grundzüge der Orgeltechnik«, »Elementarschule des Triospiels« und »Bach im Gottesdienst«. Namhaft wurden diverse Orgelwerke des Baseler Münsterorganisten *Glaus* (gest. am 12. Mai 1919), dessen künstlerischer Wirksamkeit hier ehrend gedacht sei. Sein Nachfolger, *Adolf Hamm*, komponiert in aller Stille, ist aber als Schaffender noch nicht an die Öffentlichkeit getreten.

Der Leiter der St. Gallener Sinfoniekonzerte, *Othmar Schoeck*, der als feinfühliger Begleiter und Gastdirigent auch im Ausland bekannt geworden ist, steht heute als Liederkomponist an erster Stelle in der Schweiz. Seine vokale Lyrik berechtigt, in ihm einen modernen schweizerischen Schubert zu erblicken. Seine melodische Energie ist zwar weniger heimatberechtigt und bodenständig als der Born, aus dem etwa Niggli, Brun, Andreae oder Suter schöpfen. Das Dionysische bei Schoeck bildet gleichsam eine Brücke von seiner Lyrik hinüber zum Dramatischen. Die ebenbürtige Bedeutung des Klavierpartes und dessen harmonische Färbung läßt erkennen, daß er sich zur neuen Richtung des deutschen Liedes bekennt. Mit Schubertscher Ursprünglichkeit zaubert er um jedes Gedicht seine besondere Klangatmosphäre mit persönlichem Ton und selbständigen Werten. Hugo Wolf hatte dem Dichter das Vorrecht überlassen, bei Schoeck wiegt dagegen eher das Musikalische in der dichterischen Deklamation vor, was in der melodischen Linienführung besonders deutlich hervortritt. Derselbe Zug offenbart sich im Bestreben, das Musikdrama zugunsten der Oper zu verlassen. Hierin zeigt sich Schoeck mit Mozart verwandt. Auch in den Bühnenwerken bricht die Subjektivität des Lyrikers mit leidenschaftlicher Glut, dithyrambisch durch, ohne jedoch die Stileinheit zu verletzen. Zuweilen wird aber eine blühende Steigerung getrübt durch parallel- oder in Gegenbewegung laufende Quintenpassagen in verschiedenen Tonarten. So haben sich die Gefahren einer atonalen Harmonik auch in die Schweiz einzuschleichen vermocht.

Von dem in Genf als Chorleiter und Orchesterdirigent tätigen *Fred Hay* ist schon eine stattliche Zahl großangelegter Werke für Chor und Orchester aufgeführt worden, die das ernste Streben eines bewußten Willens bekunden. Diesen Winter trat der bereits erfolgreiche Komponist vor die Genfer Öffentlichkeit mit einem Oboenkonzert und mit einer Cellosuite, beide mit Orchester. Aus seinen Werken spricht die Tiefe des deutschen Gemüts, synthetisch vereint mit der Eloquenz französischer Instrumentierungstechnik. Der durch seine Konzertreisen in Europa bekannte Pianist *Emil Frey* hat auch als Komponist eines Klavierkonzertes, von Kammermusikwerken (Sonaten, Klavierstücke und Lieder) sich einen Namen gemacht. Der Genfer *Frank*

Martin, Schüler von Joseph Lauber, hat mit seiner Violinsonate, einer Orchestersuite und mit sinfonischen Orchesterstücken die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken gewußt. Der einzige Schweizer Komponist, der Regerschen Einfluß in seinem Schaffen bekundet, ist *Rudolf Moser*. Neben Reger waren Huber, Lauber und Suter seine Lehrer. Orgel-, Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke verraten eine edeldenkende und feinfühlige Künstlernatur. Eine komische Oper, ein einaktiges Werk, das auf die Art der alten deutschen Fastnachtspiele zurückweist, hat *Werner Wehrli* geschrieben, der sich zuerst den Naturwissenschaften zugewandt hatte. Die Züricher Uraufführung gemahnte an einen lebendig gewordenen Holzschnitt. Wehrli errang in Frankfurt den Mozart-Preis und ist heute geschätzter Seminarmusiklehrer in Aarau. Das Haupt der sog. Gruppe der »Sechs« ist *Arthur Honegger*, der zwar allemannischer Abkunft, in Havre geboren, nach zweijährigem Studium in Zürich (1907—1909) seit 1913 in Paris lebt. Von allen Schweizer Komponisten trägt sein Schaffen am deutlichsten und ausgesprochensten die Merkmale der französischen Impressionistik. Die atonale Harmonik ist ihm ein wohlvertrautes Märchenland zauberhafter Klanggebilde. Vom Klavierstück bis zur Oper hat er sich auf allen Gebieten musikalischer Formgebung mit mehr oder minder großem Glück versucht. Ein feines Streichquartett hat *Henri Gagnebin* geschrieben, das wegen seiner klaren Faktur allein schon Beachtung verdient. Fünf Sinfonien, ein Cellokonzert, Orgel-, Chor- und Orchesterwerke, die den Kontakt mit Paris nicht verleugnen, stammen aus der Feder eines unserer originellsten Schweizer Komponisten, *Alexandre Dénéréaz*, Schüler unter anderen von Blanchet und Draeseke (Dresden). Einzig in ihrer Art sind seine orchestralen Landschaftsbilder. Als überlegener Könner in der freien Behandlung der Sonatenform, die seit je in der Schweiz ernstens gepflegt wird, zeigt er sich besonders gewandt in seinen drei Streichquartetten. Als Musikschriftsteller veröffentlichte er: »L'évolution de l'art musical depuis ses origines jusqu'à l'époque moderne« (Lausanne 1919). Dagegen ist er wohl der einzige Welschschweizer, der keine Lieder geschrieben hat. Einer der wenigen, die nur bei Schweizern gelernt haben (Huber, David, Haeser, Hamm und Suter), ist *Hans Münch*, der mit einer Violinsonate, Orgel- und Klavierstücke, Lieder und Duette mit Klavier erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten ist. *Walter Schultheß*, der seit 1921 mit der Geigerin Stefi Geyer verheiratet ist, hat sich auch im Ausland Achtung verschafft durch erfolgreiche Aufführungen seiner Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke. Schultheß ist Schüler von Andreae (Zürich), Courvoisier (München) und Ansorge (Berlin). Der als Pianist und Klavierpädagoge hochgeschätzte Huber-Schüler *Ernst Levy* ist auch als ernstzunehmender Komponist von drei Sinfonien, Chor-, Kammermusik-, Orchesterwerken und Liedern bekannt geworden. Seine pianistischen Studien beendete er bei Raoul Pugno. Levy lebt seit 1921 in Paris. Zu den jüngsten Talenten auf dem Gebiet schweizerischer Tonkunst

sind — neben *Philipp Strübin*, einem vielversprechenden Basler Komponisten — zu nennen: *Richard Flury*, der Solothurner Orchesterdirigent (geb. 1896) und Komponist einer Orchestermesse, einer Sinfonie, eines Festspiels, von Klavier- und Violinsonaten und Liedern mit Klavierbegleitung. Gleichen Alters ist *Walter Lang*, Schüler von Jaques-Dalcroze, Klose, Andreae, Schmid-Lindner und Walter Frey (Bruder von Emil Frey), dem als Komponist Beachtenswertes gelungen ist. Unter den Jüngsten verdient in erster Linie *Luc Balmer* (geb. 1898) genannt zu werden. Komposition und insbesondere Instrumentation studierte er bei Busoni. Gegenwärtig ist Balmer als regsamer Privatdirigent in Bern tätig. Im Manuskript gelangten eine Sinfonie, ein sinfonisches Fragment und eine Serenade für Orchester zur Aufführung.*)
So darf die Schweiz erwartungsvoll in die Zukunft blicken, mit der Gewißheit, daß sie im europäischen Musikleben auch ein Wort mitreden kann, wenn nicht gerade ein tonangebendes. Als Pflegestätte der großen, hochstehenden Formen (Quartett und Sinfonie) kommt der Schweiz immerhin eine beachtenswerte Bedeutung zu, die absprechen zu wollen zum mindesten ungerechtfertigt wäre. In einem demokratischen Lande, in dem kein fürstliches Mäzenatentum des Künstlers Pfad mit Rosen streute, waren die Verhältnisse unvergleichlich schwieriger, um der Kunst und besonders der Tonkunst zu ihrem Rechte zu verhelfen. Es sind erst wenige Jahre verflossen, seitdem der Bund durch Subventionen dem Verein Schweizerischer Tonkünstler und den sieben großen Orchestervereinigungen (in Basel, Zürich, Bern, Genf, St. Gallen, Luzern und Winterthur) hilfreich zur Seite steht, während die bildenden Künste von jeher diese Unterstützung genossen.
Ein weiteres Hemmnis, das der musikgeschichtlichen Entwicklung die Stirn bot, ist der Umstand, daß Kunstmusik lange Zeit als Luxusgegenstand galt und zum Teil auch heute noch nicht als seelisches Lebensbedürfnis empfunden wird. Diesen Sinn geweckt zu haben ist das große Verdienst aller Genannten und Ungenannten, die sich mit Aufopferung an die große musikerzieherische Aufgabe beruflich hingeben.
Der Segen der Kriegsjahre besteht für das schweizerische Musikleben in der Tatsache, daß die vielen produktiven und reproduzierenden Künstler fremder Länder sich längere Zeit in unserem Lande aufhielten und uns künstlerische

*) An dieser Stelle sei auch des Autors vorstehenden Artikels, des Schweizer Musikers *Louis Kelterborn* gedacht, der in seiner Hand das Musikleben der Stadt Burgdorf vereinigt und von dort aus Konzertreisen durch die Schweiz unternimmt, der auch die Organistenstelle der Stadtkirche in Burgdorf innehat und sich schriftstellerischer Tätigkeit widmet, kurz ein sich universell betätigender Musiker ist und noch Zeit zu schöpferischer Arbeit findet. Louis Kelterborn stammt aus Boston (U. S. A.), doch schon seine Kinder- und Schuljahre führten ihn in die Schweiz, wo er auch die Universitätsjahre in Genf und Bern verlebte. Früh führte der Vater ihn in die Gebiete der Musik. Das Klavierstudium setzte er bei bedeutenden Lehrern fort, lernte das Orgelspiel und kam nach beendeten Studien als Lehrer für Theorie, Musikwissenschaft und Musikästhetik an Wolffs Konservatorium in Basel. Nach zwei Jahren dieser Tätigkeit wird er Organist der anglikanischen Kapelle, schreibt Kritiken für große Basler Blätter, wird aber wenig später als Musikdirektor nach Burgdorf berufen. Sechs Klavierlieder, ein paar Sonaten, ein Streichquartett, Orchestergesänge, eine große Passion (»Hiob«), eine Melotragödie (»Amen«) und ein Mysterium (»Maria«) sind die kompositorischen Arbeiten des erst 33jährigen. *Die Schriftleitung*

Genüsse seltenster Art brachten. Wir denken dabei auch an die mit hervorragenden Kräften gegebenen Gastspiele in Theater und Konzert. Ein solches »Klima« musikalischer Art hat entschieden mehr Einfluß auf unser Temperament als das geographische.

Wenn Kultur Unabhängigkeit von der Natur bedeutet, so ist der Höhepunkt musikalischer Kultur in der Schweiz noch bei weitem nicht erreicht. Die Erfüllung dieser künstlerischen Pflicht muß einer späteren Zukunft vorbehalten bleiben. (Der Tessin beginnt erst heute am Schicksal der schweizerischen Tonkunst Anteil zu nehmen.)

Liegt der Polyphonie nicht das Prinzip der *Gleichberechtigung aller Stimmen* zugrunde? (Deswegen brauchen polyphon geschriebene Musikwerke nicht notwendigerweise komplizierte Tongebilde zu sein, die aus Mangel an freiwilliger Unterordnung der Einzelstimmen des Adels entbehren müssen!?)

Ob es so etwas wie »Demokratisches« als Charakteristikum für die musikalische Ausdrucksfähigkeit gibt, die das Wesen einer echt schweizerischen Musik kennzeichnen könnte? Ist vielleicht das horizontal-polyphone Element des vorherrschend objektiv-attraktiven Wesens der demokratischen Denkweise ein solcher musikalischer Charakterzug?

Auf jeden Fall wird der zukünftige Schweizer Komponist stets Bodenständiges mit fremdländischen Elementen mehr oder weniger glücklich in sich vereinen. Er wird als Talent Eklektiker, als Genie Synthetiker sein. Er darf nicht an innerer Zerrissenheit leiden, er darf nicht ein seelisch zerrütteter Mensch sein. Der Künstler, dessen Kunst der kommenden Generation die ersehnte Erlösung bedeuten soll, ist kein Kind unserer Zeit.*)

DAS HÄNDELSCHE OPERNWERK

EIN SUMMARISCHER ÜBERBLICK

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

In meinem soeben erschienenen ausführlichen Werk über Händel (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin) sind die mehr als vierzig Opern des Meisters einer eingehenden Betrachtung unterzogen worden. Die Masse dieser Opern ist jedoch in der Überfülle ihrer Mannigfaltigkeiten und Ähnlichkeiten,

*) Wir ergänzen diese Ausführungen durch die Beigaben einiger Porträte Schweizer Tondichter. Es sind folgende acht Künstler: Volkmar Andreae, Otto Barblan, Paul Benner, Georges Pantillon, Friedrich Hegar, Friedrich Niggli, Othmar Schoeck, Carl Vogler. Die Auswahl war weder durch Werturteil noch durch Zufall bestimmt, einzig der Raum gebot Beschränkung. Übrigens hat »Die Musik« in früheren Jahrgängen vielfach Schweizer Komponisten auch im Bilde gedacht und wird Gelegenheit nehmen, die Lücken nach und nach zu schließen. *Die Schriftleitung*

im Gewicht ihrer musikalischen Substanz so erdrückend für jeden, der sich nicht mit Muße der Betrachtung aller Einzelheiten hingeben kann, daß es erwünscht erscheint, zur ersten Orientierung den Blick auf das gewaltige Ganze zu lenken, ehe man zur Würdigung der Partituren im einzelnen einladet.

So sei hier der Versuch gemacht, am geistigen Auge in gedrängter Kürze das dramatische Lebenswerk Händels vorbeiziehen zu lassen. Die einzelnen Werke seien dem Leser mit einer charakterisierenden Empfehlung gleichsam vorgestellt, um so Wesen, Herkunft, Ziel erkennen zu lassen, Zusammenhänge und Unterschiede deutlich zu machen. Auch eine solche Etikettierung hat ihren Wert, wenn es sich darum handelt, in ein sehr verwickeltes und umfassendes Ganzes eine Klarheit der Übersicht zu bringen.

Das Beispiel der Keiser, Scarlatti, Steffani, der Schwulst und Ungeschmack des Hamburger Opernhandwerks haben dem Erstlingswerk, der »*Almira*«, Wesen und Haltung gegeben. Ein verworrenes, buntes Intrigenspiel, mit possenhaften Elementen gewürzt, aber durchleuchtet von einer jugendlich frischen Musik, die bisweilen schon zu einer imponierenden Höhe der Gestaltungskraft sich hebt, Töne von einer Intensität anschlägt, melodische Bögen von einer Breite spannt, wie sie kaum einem der genannten Meister zu Gebote standen. — Die Erfahrungen der italienischen Jahre haben dem nur unvollständig erhaltenen »*Rodrigo*« und der »*Agrippina*« einen Schliff, eine Eleganz der Haltung, etwas weltmännisch Kultiviertes gegeben, das diese Werke über die Provinzialismen der »Almira« hinaushebt. »*Agrippina*« ist schon ein dramatischer Wurf, sicher und glücklich in der Charakterzeichnung der Hauptpersonen. Venezianische Tradition nährt nicht nur das Agrippina-Libretto (eine Haupt- und Staatsaktion, durchkreuzt von politischen Intrigen und verwickelten Liebeshändeln), sondern auch die Musik Händels. — Die Römeroper, eine sehr beliebte Gattung der italienischen Oper von Monteverdis »Incoronazione di Poppea« an bis zu Spontinis »Vestalin«, hat auch Händel eifrig angebaut. »Agrippina,« »Silla«, »Giulio Cesare«, »Flavio«, »Muzio Scevola«, »Scipione« bieten die Belege.

Mit dem »*Rinaldo*« wendet sich Händel zum ersten Male dem für die Oper besonders ergiebigen Stoffkreis der romantischen, phantastischen Zauberoper zu. Die italienische Renaissanceliteratur, Tassos »Befreites Jerusalem« und Ariosts »Rasender Roland« müssen der Oper berühmte Episoden herleihen, denen Händel außer im »Rinaldo« auch noch im »Amadigi«, »Orlando«, »Faramondo«, in der »Alcina« beträchtliche musikalische Reize abgewinnt. In »Rinaldo« lebt eine romantische Phantastik, die wir in der Oper meistens erst viel später suchen. Zumal die Gestalt der liebeglühenden Zauberin Armida ist von besonderer Eindringlichkeit. Der wütende König Argante ist ein Vorfahre von Klingsor.

Mit dem »*Pastor Fido*« wendet sich Händel dem pastoralen Ballett zu, das er auch später gelegentlich angebaut hat. Kanzonetten, Tanzmelodien sind

überwiegend. Zumal für die zweite Fassung vom Jahre 1734 hat Händel durch den neu hinzugefügten Prolog »*Terpsichore*« das Ballettmäßige noch stärker betont.

Der »*Teseo*« ist eine romantische Zauberoper, die sich im Wesen der Musik dem »Rinaldo« annähert. Zumal die Gestalt der Zauberin Medea packt durch dämonische Leidenschaftlichkeit. Ihr lichtes Gegenstück ist die liebliche Agilea. Textlich gehört Teseo zu dem Stoffkreis der antiken Mythen, die Händel auch in »Admeto«, »Arianna« verwendet hat, und die auch im Oratorium, in »Semele«, »Herakles«, für den Meister so fruchtbar wurden.

Die kleine Römeroper »*Silla*« ist in den Gesängen der Frauen, der Metella und Flavia am glücklichsten. Man kann die Musik in mancher Hinsicht eine Vorstudie zu dem bedeutenderen »*Amadigi*« nennen, der wiederum den Typ der romantischen Zauberoper ausprägt, gleich »Rinaldo« und »Teseo«. Der Wert dieser hervorragenden Partitur liegt nicht zum geringsten in der Art, wie aus der phantastischen Märchenwelt reale Gefühlswerte hervorgezaubert werden. Mozarts »Zauberflöte« bewegt sich auf ähnlichem Boden. Amadigi, der treue Liebende, die liebenswürdige, hingebungsvolle Oriana, die unglücklich liebende Zauberin Melissa, eine wahrhaft tragische Gestalt, sind aufs feinste charakterisiert.

»*Radamisto*« behandelt ein ethisches Lieblingsthema Händels, die treue Gattenliebe, die allen Widrigkeiten und Gefahren trotzt, ähnlich wie Beethovens Leonore-Fidelio. Das Paar Radamisto-Zenobia in der unwandelbaren Liebe und Treue musikalisch stark und eindringlich gezeichnet, als Gegenspieler der tyrannische Gewaltmensch Tiridate nicht minder scharf gesehen, und als mehr passives Zwischenglied die edle Polissena. Textlich gehört diese der armenischen Geschichte entnommene Episode jenem orientalischen Stoffkreis an, der für die Oper überhaupt von Bedeutung ist. Die Türkenopern, persische, ägyptische, byzantinische Stoffe haben gleich den Römeropern noch bis ins 19. Jahrhundert nachgewirkt. Händel kommt hier in Betracht mit »Radamisto«, »Tamerlan«, »Alessandro«, »Poro«, »Ezio«, »Sosarme«, »Serse«, »Berenice«, »Floridante«, »Tolomeo«, auch in gewissem Sinne mit »Giulio Cesare«.

»*Muzio Scevola*« ist, was Händel angeht, ein Fragment, da nur der musikalisch starke dritte Akt dem Meister angehört.

»*Floridante*« ist eine Perseroper mit besonders reizvoller Charakterzeichnung der liebenswürdigen Rossane.

Die langobardische »*Flavio*«-Geschichte ist ein kleineres Händelsches Werk, das sich der gewinnenden, zierlichen Melodik der Bononcinischen Kanzonetten wohl mit Absicht annähert.

»*Ottone*« gehört zu den Hauptwerken des Händelschen Theaters. Ein byzantinisch-römischer, reich bewegter leidenschaftlicher Stoff. In Kaiser Otto, der byzantinischen Prinzessin Theophano, der ehrgeizigen Ghismonda, dem

schwankenden Adalbert, dem kraftvoll-kühnen, wilden Emirenus hat Händel Meisterstücke der musikalischen Charakteristik aufgestellt.

Mit Radamisto und Ottone erreicht Händel in der Mitte seiner Wanderung durch das Gebirge des Musikdramas das Hochplateau, das er in den zwanziger Jahren mit erstaunlicher Kraft dauernd festhält, von der schon erreichten beträchtlichen Höhe zu den Hochgipfeln aufsteigend. Zu diesen muß man auch »Giulio Cesare«, »Tamerlan«, »Rodelinda«, »Admeto«, »Siroe« zählen.

»*Giulio Cesare*« zeigt in dem überlegenen Weltmann und Soldaten Cäsar, in der faszinierenden Cleopatra, dem barbarischen Ptolemäus, der edlen Römerin Cornelia wahre Prachtgestalten musikalisch-dramatischer Charakterisierungskunst. Ein weltgeschichtlicher Hintergrund, der stark herausgearbeitete Gegensatz zwischen römischem und ägyptischem Wesen, gibt der Handlung besonderes Gewicht.

Die Türkenoper »*Tamerlan*« kommt den dramatischen Ansprüchen und Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts mehr entgegen als die meisten anderen Opern Händels. In mancher Hinsicht bemerkt man eine Vorwegnahme des Gluckschen Stils. Interessante Ausprägung des Finalecharakters in Szenen von gewaltiger dramatischer Kraft. Die tragische Gestalt des Bajazet, die heldenmütige Tochter Asteria, der grausam-wilde Tamerlan, gehören zu den großartigsten Leistungen der altitalienischen Oper überhaupt.

Auch »*Rodelinda*« ist ein Glanzpunkt Händelscher Bühnenkunst. Der Stoff, wie »Flavio«, der mittelalterlich langobardischen Geschichte entlehnt. Wiederum (wie in »Fidelio«) und »Radamisto« ein Hymnus auf die treue Gattenliebe. Rodelinda wird man unter die bewundernswertesten Frauengestalten der gesamten Opernliteratur einzuordnen haben. Bertarich, der Totgeglaubte, unerkannt als Flüchtling Heimkehrende, hat menschlich ergreifende, psychologisch bedeutsame Züge. Grimwald und besonders Herzog Garibald ein Verbrecherpaar von einem großen Zug, der an Shakespeare gemahnt. Auch der meisterliche szenische Aufbau von besonderer Kraft.

»*Scipione*« ist ein dramatisch-spannendes Buch, das für kräftige Wirkungen, wie zarte Stimmungen der Musik dankbare Aufgaben darbietet. Der Feldherr Scipio, der mit römischer Selbstbeherrschung seine Leidenschaft überwindet, Berenice, die gefangene Fürstin der Keltiberer und ihr Verlobter, der leidenschaftlich-wilde Lucejo tragen als Hauptstützen Handlung wie Musik.

Der »*Alessandro*« interessiert dramatisch durch die fesselnde Charakterstudie der beiden Rivalinnen Roxane und Lisaura. Nicht zündende Leidenschaft, sondern die subtilen Züge galanten Liebedienstes, das fein zugespitzte Spiel der um den großen Alexander werbenden Frauen machen den Reiz des Stückes aus. Kostbarer Ziergesang und die Feinheiten idyllischer Kleinkunst, wirksamer Finaleaufbau sind ein besonderer Schmuck der Partitur.

Ganz verschieden davon der »*Admeto*«, der sich textlich in manchen Zügen mit Glucks »Alceste« berührt. Ähnlich wie der Tamerlan hat der Admet in

der ganzen Anlage und dem ethischen Fundament mit dem neueren, psychologisch fundierten Drama viel gemeinsames. Antiker Geist weht durch die großartige Musik. Admet: die fesselnde Charakterstudie des im Liebestriebe auf das Neue lüsternen Mannes, in dem sinnliche Glut mit den Pflichten dankbarer Gesinnung kämpft. Alceste, eine großartige Studie weiblichen Wesens: hingebende, bis zum Tod aufopferungsvolle Gattenliebe enttäuscht durch die Wahrnehmung, daß das Opfer umsonst war. Erwachen der Eifersucht, Zurückdrängen des Zornes. Die Hades-Szene, Herkules in der Unterwelt, eine der großartigsten dramatischen Eingebungen.

»*Riccardo I*« eine Huldigung an den englischen Nationalhelden Richard Löwenherz, den auch Grétrys Oper verherrlicht. Das musikalisch Wertvollste fällt den Frauenstimmen zu, der vom Seesturm verschlagenen, flüchtigen Braut Richards, Costanza, und der sympathischen Prinzessin Pulcheria. Zumal Costanza ist eine der bezauberndsten Frauengestalten Händels.

»*Siroe*« auf Metastasios berühmten Text, von starker theatralischer Spannung. Zwei feindliche Brüder Medarse und Siroe, der parteiische Vater, König Cosroe von Persien, der den jüngeren Sohn Medarse unverdient begünstigt, Siroes Geliebte Emira, die gleichzeitig bitterste Feindin des Cosroe ist, arbeiten mit- und gegeneinander in einem kunstvollen Knäuel überraschenden dramatischen Geschehens. Händels Musik von reifer Meisterschaft, ist den dramatischen Blitzlichtern durchaus gewachsen an treffender Schlagfertigkeit, rascher Wandelbarkeit des Ausdrucks. »Dramatische«, aus der Situation fließende Arien hier mit besonderer Meisterschaft präsentiert. Auch den spöttisch-ironischen Andeutungen des Textes weiß Händel geistreich beizukommen.

»*Tolomeo*«, eine phantastisch-unwahrscheinliche, leidenschaftlich-erregte Geschichte aus dem für die Oper bewährten Archiv der Ptolemäer-Familie, durch Händels herrliche Musik beseelt. Eine Menge köstlicher Idyllen ziert die Partitur, als Gegenstück die nächtlich düstere Färbung der dem unglücklichen Tolomeo zuerteilten Musik.

»*Lotario*« von auffallend einfacher, der verwirrenden Nebenepisoden sich enthaltender Handlung, der mittelalterlichen, italienischen Geschichte entnommen. Die Musik reich an sentenzenmäßigen, malerisch konzipierten Arien von außerordentlicher Feinheit der Behandlung, die dennoch den Gesetzen strengster absolut-musikalischer Konstruktion sich fügen. Bachs Methode ganz ähnlich.

»*Partenope*« wertet die antike Mythe von der Gründung Neapels durch die Amazonenkönigin Partenope aus. Eine Oper der amourösen Abenteuer, die in den reizvollsten musikalischen Abwandlungen den »galanten« musikalischen Ausdruck illustrieren. Der großzügigen Gesangsvirtuosität der jungneapolitanischen Schule bedient sich Händel hier mit überlegener Kraft.

»*Poro*« nach Metastasios »L'Alessandro nell' Indie« ist im Stil der »Partenope« nahe verwandt, durch die erlesenen Feinheiten, die geistreiche Eleganz und artistische Vollendung der Arien. Die Liebesabenteuer Alexanders des Großen sind in der italienischen Oper ein sehr beliebtes Thema, das Händel in »Alessandro«, »Poro« und oratorisch im Alexander-Fest behandelt hat. Zumal der dritte Akt von großem dramatischem Schwung und voll von kostbaren musikalischen Einfällen.

»*Ezio*« wiederum auf einen der berühmtesten Metastasio-Texte geschrieben. Eine leidenschaftlich bewegte, hochdramatische Episode aus der römischen Kaisergeschichte liegt zugrunde. Die bühnenwirksame Handlung, die scharfe Charakteristik der Hauptpersonen: (der mißtrauische, kalt grausame Kaiser Valentinian, Massimo, der rachgierige, hinterhältige, energievolle, heimliche Feind des Kaisers, der ritterliche, unglückliche Feldherr Ezio, die tapfere, in ihrer Liebe zu Ezio unerschrockene Fulvia, die edle Onoria) geben dieser Oper einen besonders hohen Rang.

»*Sosarme*« behandelt eine verhältnismäßig einfache, auf starke und abwechslungsvolle Empfindungen gestellte Handlung aus der Familiengeschichte des lydischen Königs Haliate. Die Musik bedient sich nicht nur des großzügig dekorativen jungneapolitaner Arienstils, sondern weist vielfach sogar schon auf die Gluck-Haydn-Zeit hin in ihrer Behandlung der Homophonie und des Orchesters.

Die Reihe der romantischen Zauberopern »Rinaldo«, »Teseo«, »Amadigi« setzt der »*Orlando*« mit besonderem Glück fort. Der Zauberer Zoroaster ist ein Urahn des Mozartschen Sarastro. Die Wahnsinnsszenen des »rasenden Roland« ist eine der genialsten Episoden der ganzen älteren Opernliteratur. Kostbare idyllische Musik ziert außerdem die Partitur.

Auch die »*Arianna*« enthält einige der Glanzepisoden Händelscher Opernkunst. Teseo, im Zwiespalt zwischen Ehrgeiz und Liebe wird in einer bezaubernden Schlummerszene durch den tröstlichen Traum beruhigt, der seinen Sieg vorherverkündet. Ariannas Streit zwischen Eifersucht und Liebe und der Kampf Teseos mit dem Minotaurus sind neben prächtigen Idyllen die Höhepunkte der Oper.

Den Einfluß der französischen Ballettoper, die von Rameau zu ihrer Vollendung gebracht wurde, zeigen »*Ariodante*« und »*Alcina*«. In »Ariodante« ist besonders die Charakterschilderung der Ginevra zu bewundern, eine der gewinnendsten Frauengestalten Händels. Sehr reich bedacht auch ihr Verlobter Ariodante in dem Auf und Ab der wechselvollen Liebeserlebnisse. Bemerkenswerter Finaleaufbau im zweiten Akt. »*Alcina*« vermehrt die Reihe der phantastisch-romantischen Zauberopern. Viel Ballettmusik und Annäherung an die neue Art der Pergolesi, Vinci, wie in »Ariodante«. Die Arien der »Alcina« gehören in der musikalischen Ausdeutung weiblicher Liebesempfindungen zu den großen Leistungen Händels und der dramatischen Musik überhaupt.



Friedrich Niggli



Volkmar Andreae



Friedrich Hegar



Otto Barblan

SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLER



Othmar Schoeck



Carl Vogler



Paul Benner



Georges Pantillon

SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLER

Zwei Festspiele zu Hochzeiten im königlichen Hause, »*Il Parnasso in Festa*« und »*Atalanta*« sind dramatisch kleineren Formats, aber musikalisch überaus reizvoll. »Il Parnasso in Festa« behandelt die Hochzeit von Thetis und Peleus auf dem Parnaß-Pastorale, bukolische Musik von besonderer Schönheit. »*Atalanta*« ist ein arkadisches Schäferspiel, das in seiner Gattung einen hohen Rang einnimmt, neben Glucks und Mozarts Stücken dieser Art sich durchaus behauptet, wenn es jenen nicht sogar überlegen ist.

»*Arminio*«, die dramatische Verherrlichung des Freiheitskampfes der Germanen gegen die Römer zeigt die durchschnittliche Höhe der Händelschen Opernpartituren; die Fülle musikalischer Schönheiten im einzelnen, zumal im Part der Thusnelda und des heldenhaften Arminio.

»*Giustino*« fabuliert mit Lust in der abenteuerreichen Geschichte des schlichten Landmannes, der vom Geschick ausersehen ist, ein berühmter Held und schließlich Schwager des römischen Kaisers zu werden. Eine phantastische Ritter- und Heldenoper, mit schlagfertiger Musik, die allen unerwarteten Wendungen der Fabel überaus gewandt und phantasievoll sich anschmiegt. Der Kampf mit dem Drachen war das große Schaustück, das dem »Giustino« sogar zu einer Parodie verhalf.

Die Fabel der »*Berenice*« ist wieder dem bewährten ägyptisch-römischen Stoffkreis entnommen. Ein Spiel der geistreich ausgedachten Züge, der verwickelten Ereignisse, die sich ergeben aus dem Kreuz und Quer der unglücklichen und erzwungenen, mit Gewalt zusammengeführten Liebespaare. Zumal die Partie des Demetrio von außerordentlichem musikalischem Reichtum, großer Mannigfaltigkeit der Affekte.

Ein Unikum unter den Händelschen Opern ist »*Serse*«, als einzige durchwegs auf den burlesken Ton gestimmt. Die Verspottung der königlichen Kommandogewalt ist das Hauptmotiv des Textes. Musikalisch zeigt Händel, daß ihm auch die Mittel der feinen und drastischen Komik durchaus zu Gebote stehen.

»*Faramondo*« ist ein romantisch verschlungenes »Drama der Affekte«, mit der hochinteressanten Rosimonda-Partie als besondere musikalische Attraktion.

»*Imeneo*« den Schäferspielen angenähert. Die Partitur von musikalischem Reichtum, die Handlung ohne große Wucht.

»*Deidamia*« ist der Abschluß des gewaltigen, vier Jahrzehnte umspannenden dramatischen Lebenswerkes Händels. Nicht eine Spur von Ermüdung oder Niedergang in dieser musikalisch so unterhaltsam und wirkungsvoll begleiteten Fabel von der Entdeckung des als Mädchen verkleideten Achill in Skyros. Der listige Ulisses, die in Achill leidenschaftlich verliebte Deidamia, der ihr nachstellende König Fenice und der alte behäbige König Lycomede, der sich schließlich wider Willen selbst verratende Achill sind musikalisch meisterhaft charakterisiert. Der musikalische Mittelpunkt ist die Schilderung der Jagd.

KÖPFE IM PROFIL

IV*)

CLEMENS KRAUSS — KARL STRAUBE — FRANZ VON VECSEY

CLEMENS KRAUSS

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Im Mai oder Juni 1921 war als Gastdirigent »auf Engagement« im Grazer Opernhaus ein Herr Krauß aus Stettin angekündigt, der mit »Fidelio« antreten sollte. Gänzlich erwartungslos saß man im heißen Opernsaal — was kann Gutes aus Bethlehem kommen? —, nahm Hitze und Krauß auf sich. Da erscheint am Pult ein junger Herr, schlank und schwarz, elegant geschnittener schmaler Kopf, kurze Backenbartstreifen, Nikisch-Locke, im Habitus exotisch, als käme er geradeswegs aus einem Bild Ignacio Zuloagas nach Graz spaziert, etwa der Cousin der berühmten drei Cousinen. Und — ob Sie mich auslachen oder nicht — schon die E-dur-Ouvertüre machte aufhorchen, ja vielmehr schon die Art, wie der neue Mann sich hinsetzte und den ersten Einsatz gab. Das war ein Dirigent sui generis. Hypnotisierend durch aparte Zeichengebung oder vielmehr durch musikalische Nicht-Zeichen-Gebung. Herr Krauß durchsäbelte nicht die Lüfte, pudelte nicht automatisch, er wippte nur mit dem Stäbchen, das aus zwei Fingern wuchs, ein bißchen kokett vielleicht und seiner Magie bewußt; aber ein Könner, ein Könner.

Die Rechte tippte einen Bläsereinsatz hervor — man glaubte, sie stäche mit einer Nadel in ein Butterstritzel —, die Linke war eine Zeichnerin von Intervallen, von Stakkato und Legato, von Melodiezügen, schwieg mitunter ganz, unterschied sich jedenfalls vorteilhaft von den gedankenlosen Windmühlenflügeln, denen man in der Provinz Gedanken unterlegt ... Was erlebt man nicht alles in zwanzig Jahren auf dem Podium: Zehenspitzer, Luftschneider, Schlossermeister, Fechter, Zahnreißer, Himmelberührer, Düsterlinge, Kitzler, Teufelbeschwörer, Zirkusclowns, Elektrisiermaschinen! Wie oft wird man an jenen bissigen Münchener Bürger erinnert, der erklärte, nirgends werden die Meistersinger so stilvoll gemacht wie in München, weil ein Schuster am Pult sitze ... Clemens Krauß dagegen war neu, man sah ihm gespannt zu: Qualis artifex.

Er betrachtete sich als eine Art von verborgenem Oberkommando, das ohne Befehlswut bloß das fließende Gesamtzeitmaß zu redigieren, vermutlich falsche

*) Köpfe im Profil I: *(Max von Schillings — Hermann Abert — Josef Turnau)* Heft XVI/4, Januar 1924; II: *(Erich Kleiber — Hanns Niedecken-Gebhard — Walter Gieseking)* Heft XVI/5, Februar 1924; III: *(Fritz Busch — Adolf Weißmann — Michael Bohnen)* Heft XVI/7, April 1924.

Stärkegrade durch vorausgeschickte Meldungen zu hemmen, die richtigen vorzubereiten hatte, ein Freund des Orchesters (nicht sein Tyrann), der von einem gewissen Respekt ausging, die Musiker nicht als Haubenstöcke empfand, sondern als Künstler, die schon selbst wissen, die nur eines gewissen Geleits bedürfen, weil doch jemand da sein müsse, der die Zeichen zum Anfangen und Aufhören gibt. Kurz, eine starke Aktivität, die sich in körperliche Passivität hüllte: das suggestive Dirigieren, das Richard Strauß einmal nonchalant das Dirigieren mit der Krawatte nannte.

Natürlich wurde er sofort engagiert, gleich nach dem »Fidelio«. Die Vorstellung sah anders aus. Das Orchester spielte leichter und lieber, die Sänger gingen sicher, ein wachsames Auge blitzte ihnen den Einsatz zu, eine moderne Art Musik zu empfinden bediente sich einer gewissen Übertragungsmagie, es war eine Andeutungs-, keine Kraftvergeudungstechnik und stammte im Grund von Franz Liszt. Es machte den Eindruck, Herr Krauß habe sie für sich noch einmal entdeckt, habe an vielen schlechten Provinzbühnen ein neues Dirigieren erlebt. Und noch etwas: Clemens Krauß kam vom Gesang her. Er war als Knabe Zögling des Löwenburgschen Konvikts und wurde jeden Sonntag in der Staatskutsche als Sängerknabe in die alte k. k. Hofkapelle geholt. In dieser Stätte heiligen Kults lernte er Messen singen von Palestrina bis Bruckner, was für junge Musiker wichtiger ist als die Schule der Geläufigkeit von Czerny, obwohl Krauß als absolvierter Konservatorist, auch hier zu Hause, ein virtuoser Pianist ist. Er stammt zudem aus einer weitverzweigten Sänger- und Tänzerfamilie — seine Mutter, Frau Clemy Krauß, war jahrelang Solomimikerin an der Wiener Hofoper, später Wagnersängerin an der Volksoper und im Grazer Stadttheater; in seinen Verwandtenkreis gehörte auch der kürzlich verstorbene Spieltenor Fritz Schrödter, der beste David Wiens — und die Vererbung sängerischer und mimischer Qualitäten ergab ein besonderes Talent zur Stabführung. Man kann sagen: er ist der geborene Dirigent und gründete das System Krauß.

Er machte die Erfahrung: beim großen Niederstreichschlagen, beim Weitausholen und Raumverbrauchen geht auch Zeit verloren; das Orchester, am Stabe hängend, läßt sich ziehen. Bei kleinen, unmerklichen Bewegungen sieht der Zuschauer zwar nichts, er braucht auch nichts zu sehen, aber der Orchestermusiker alles, und alles präzis, ohne Zeitverlust. Der moderne Betrieb führte zum Kurz- und Knappdirigieren. Ohne klares Zeitmaß gibt es auch kein präzises Musizieren, weshalb die Linke nicht stören darf. Arbeitet sie emphatisch mit, so sind zwei Dirigenten da. Die Linke darf nur als Souffleur oder Adjutant mitwirken, nur die Überredungskraft des Auges unterstützen. Sie wendet sich an den ersten Oboer: bitte heraus, hier ist der Anfang der Phrase, bitte staccato, bitte legato, hier ist der Höhepunkt, bitte verschwinden Sie, Sie sind nur noch Mittelstimme usw.! Man kann mit dieser Linken ins alte Tempo zur Regulation das neue schon andeutend eindirigieren, kann in

Bülowscher Klugheit das Crescendo durch pp, das Decrescendo durch steileren Forteschlag einleiten. Das Prinzip ist: Übertragung des Formwillens durch Fernkraft, und das Ergebnis heißt: erhöhte Präzision.

Ich mißtraute meinem ersten Eindruck (wie Theodor Fontane seinen Urteilen zu mißtrauen pflegte) und hielt meine kritische Porträtierung für eine Begeisterung, nicht für Urteil. Man bekommt in solchen Stimmungen den Katzenjammer, verdammt seine leichte Hingerissenheit und bewundert die steinerne Kühle der anderen. Allein bald kam die Bestätigung. Franz Schalk las jenes Porträt, berief Clemens Krauß als Gastdirigent an die Staatsoper, und Krauß fällt in der Staatsoper als Leiter der »Walküre«, des »Rheingold«, des »Rosenkavalier« durch seine Negativmagie geradeso auf wie in einem Wiener Orchesterkonzert mit »Heldenleben« und »Till Eulenspiegel«, wird verpflichtet und ist heute Kapellmeister der Staatsoper sowie Dirigent des Tonkünstlerorchesters, als einer der Nachfolger Furtwänglers. Ein Künstler, jung, aber nicht lebensfremd, 31 oder 32 Jahre, ein Sohn der Zeit, der genau weiß, auf welchen Knopf man im Leben zu drücken hat, um vorwärts zu kommen. Und nun ist er oben.*) So schwer es in Wien ist, sich durchzusetzen, es glückte ihm: er ist der interessante unter vielen interessanten Dirigenten.

Clemens Krauß stellt eine Verfeinerung des alten Schlaghandwerks dar, das wiederum ein Fortschritt ist gegen den einhelfenden Klavieristen in der alten Sinfonie und Oper, für den noch Moritz Hauptmann 1836 eintritt. Wenn Robert Schumann durch Mendelssohns Taktstock im ersten Gewandhaus-Konzert gestört ist und das Orchester als eine Republik zu sehen wünscht, »über die kein Höherer herrscht«, dann ist der Typus Krauß offenbar das Ideal Schumanns: er herrscht nicht als Höherer, er musiziert mit, als Primus inter pares, sein Instrument ist das Ich, nicht das Stäbchen.

Dieser Typus Krauß ist für moderne Musik geschaffen. Er macht nicht mehr Taktstriche sichtbar, er gibt dem Melos weiten Fluß, erregt Spannungen und löst sie, im Bewußtsein, daß Tonreihen Ausschwingungen innerer, seelischer Energien sind. Seine Fälle sind der Wagner vom »Tristan« aufwärts, Richard Strauß, Franz Schreker und — hier meldet sich der eingeborene Österreicher — Anton Bruckner. Lange ging Krauß um den Riesen der Sinfonie herum, bis er den Gipfelaufstieg wagte. Dann stellt er in Bruckners Achter und Dritter als zerebraler Romantiker namentlich die wunderbare Konstruktionslogik der Finalsätze heraus. Bruckner leidet gemeinhin unter Dirigenten, die von seiner »feierlichen« Persönlichkeit, die von »feierlich« als Tempoangabe hypnotisiert sind, bis dem ersten Allegrosatz das Allegro und den anderen der Impuls fehlt, bis die Sätze bröckeln wie ein altbackener Gugelhupf. Krauß dirigiert auf das Gerüst hin: beim ersten denkt er an den letzten Satz, ist so einstellungsfähig,

*) Die Nachricht, daß Krauß vor kurzem zum *Direktor des Opernhauses Frankfurt a. M.* berufen wurde, bestätigt die Einmaligkeit dieser Karriere, die man beinahe Sturmlauf nennen kann, aufs neue.

Die Schriftleitung

daß er eine gewisse Brucknersche Affinität erreicht, so verschieden sein nervöser Habitus sonst von Bruckners Kolossalerscheinung sein mag. Er verliert sich an Bruckner, wie der besessene Schauspieler sich in eine Rolle verliert, und verwesentlicht sich ihm, als sei *er* der Komponist der Sinfonien. Und danach fühlt man eine ironische Genugtuung, hat den sarkastischen Eindruck: daß die suffiziente Intelligenz aller Bruckner-Gegner *zusammen* nicht *einen* Meistersatz hervorgebracht hat wie das Finale der fünften oder siebenten Sinfonie, die von der »insuffizienten Intelligenz« des Meisters geschaffen wurden . . .

Wir sahen seine gute Tat. Selbst Problematisches wird in seiner Hand problemlos: er dient dem Werk, ist Sekretär der Autoren, geschmeidig und leise mitkomponierend, um es nie einzugestehen. Da ist etwa ein Werk wie die Herbstsinfonie von Josef Marx, ein überkomponiertes Werk, dessen Hohlräume durch prunkvolle Orchesterbelastung verdeckt werden. Krauß lüftet und kürzt daran, und die Sinfonie bekommt sozusagen ein Gesicht.

Natürlich, daß er zum Professor der Dirigentenklasse an die Akademie berufen wurde. Jugend soll Jugend lehren. Und wer mit vierzig nicht berühmt ist, wird es später selten. Kurz: ich freue mich seiner und glaube, auch das Opern- und Sinfoniepublikum in Wien hat »a Freud« mit ihm. Wien gibt Neuen nicht gern Kredit, und seine Gunst ist wie schillernde Weibergunst, um die sich mancher jahrelang bemüht. Bei Krauß hat Wien den Flair für Außerordentliches; erliegt einer Faszination und erliegt ihr gern.

Einmal besuchte ich Clemens in seiner Wohnung, Hofburg, mit Aussicht auf den alten Burgplatz, die Kaiserwohnung. In seinem Zimmer klingt das Purpur einer ehemals k. k. Damasttapete. Es wird von einem Gewalt- und Schnörkelofen, von außen mit Holz zu heizen . . . erfüllt. Um hinaufzugelangen, muß man durch alte Portale, hallende Korridore, und sieht gegenüber die mittelalterliche Stiege der Hofburgkapelle, von wo Krauß seinen Ausgang nahm. Der Sängerknabe von einst haust in dieser kaiserlichen Umgebung, die so lebensfern und jahrhundertzurück ist, der moderne Künstler als Gekrönter des Lebens.

KARL STRAUBE

VON

EMANUEL GATSCHER-MÜNCHEN

Das in der allgemeinen Geistigkeit der Romantik verankerte *aktive* Interesse an der künstlerischen Produktion der Vergangenheit führt in der musikalischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu einer immer weitere Kreise erfassenden Pflege und Wertschätzung Bachscher Kunst. Diese nicht unpassend als »Bach-Renaissance« bezeichnete Bewegung verdichtet sich gegen das Ende

des Jahrhunderts in zwei großen künstlerischen Persönlichkeiten, von denen die eine, *Max Reger*, die produktive Kraft der Bewegung in sich konzentriert, die andere, *Karl Straube*, die Fülle ihrer reproduktiven Aufgaben und Probleme zunächst einmal — und das ist das Entscheidende — erkennt, in ihrer künstlerischen und kulturellen Bedeutsamkeit erfaßt und zu ihrer Lösung und Überwindung eine elementare musikalische Begabung, einen scharfen, kritischen Intellekt und ein innerlich unendlich reiches Menschentum einsetzt. Der breiten Öffentlichkeit gilt Karl Straube als der große Meister der Orgel, er ist vielleicht der einzige in Deutschland wirklich populäre Orgelspieler, dem selbst die große Masse des Konzertpublikums ihren zähen Widerwillen gegen die Orgelkunst zu opfern bereit ist. Diese starke, keinesfalls lediglich aus virtuosen Eindrücken resultierende Wirkung seines Orgelvortrags sichert ihm seinen Platz unter den Virtuosen allerersten Ranges. Aber die Gebundenheit des Virtuosen an seine Gegenwart, die selbst die erfolgreichsten und gefeiertsten »Meister« schon unter dem Gesichtswinkel weniger Jahrzehnte in einer leisen Welle des kulturellen Geschehens spurlos verschwinden läßt, trifft ihn nicht, weil ihn sein Schicksal an einem kritischen Punkt in der Geschichte des Orgelspiels einsetzt, weil die Kraft seiner Persönlichkeit eine außerordentlich starke Tiefenwirkung auslöst.

Mag sich eine spätere Kritik wie immer zu dem Lebenswerk Karl Straubes stellen, jede ernste und umfassende Darstellung der künstlerischen Kultur des 19. Jahrhunderts muß sich mit ihm auseinandersetzen, denn sie kann die folgenschweren Umwälzungen auf dem Gebiete des Orgelbaues nicht ignorieren. Welche tieferen Ursachen diese letzten Endes veranlaßten, berührt uns hier nicht. Jedenfalls ist die moderne Orgel ein neuer, komplizierter Organismus, dem gegenüber die traditionelle Orgeltechnik versagt. Die immer noch aktuelle Frage, ob diese durchgreifenden Veränderungen vorwiegend nach der klanglichen Seite hin als Fortschritt zu buchen sind, muß hier unerörtert bleiben. Das Entscheidende ist, daß der junge Karl Straube die kritische Situation erfaßt, nicht erst in verzweifeltem Bemühen nach Kompromissen sucht, sondern im Vertrauen auf seine künstlerische Kraft von Grund aus neu gestaltet. Zunächst treten die technischen Probleme hervor. Die Mechanik des Spiels ist in ihrer Gesamtheit auf eine andere Grundlage zu stellen. Das neue Instrument verlangt eine subtile Anschlagskunst in Manual und Pedal, eine allseitige pianistische Durchbildung wird unerläßlich, jede Steifheit in Haltung und Spiel muß aufgegeben werden. Die mittlere und tiefe Lage des Instruments klingt in der Regel stumpf und absorbiert die polyphone Linie. Die Übertragung der älteren Spielweise gefährdet ernstlich die Klarheit und Durchsichtigkeit des polyphonen Stimmengewebes. Aber das Instrument bietet Möglichkeiten zur Überwindung dieser Schwierigkeit. Die dynamischen Verhältnisse der Manuale und mannigfachen Spielhilfen gestatten die Differenzierung der Linien im Rahmen eines einheitlichen

Klangkolorits. Der linearen Eigengesetzlichkeit der Einzelstimme wird durch eine künstlerisch erschaute, auf feinste Anschlagsnuancen eingestellte Phrasierung Rechnung getragen. So lockert sich die zähe Masse des Orgelklanges unter den Händen Straubes, der Fluß der Linien wird durchsichtig, die peinlich genaue Ausarbeitung der Details tritt in den Dienst der freien, schöpferischen Gestaltung im Großen, und in dieser offenbart sich erst die musikalische Persönlichkeit Karl Straubes in ihrer ganzen Weite. Man muß sich klar darüber sein, daß in dem Farbenreichtum der modernen Orgel eine nicht zu unterschätzende Gefahr für den Spieler liegt. Nur zu leicht versperrt das einseitige Interesse am Klanglichen den Weg zum tieferen Erfassen des Werkes, unterdrückt das Gefühl für feinere stilistische Unterschiede, verleitet zu einer wahllosen, auf den äußeren Effekt abzielenden Farbenverteilung. Wie alle großen Interpreten gestaltet Straube letzten Endes aus der Tiefe seiner musikalischen Natur. Entscheidend wird nicht der Intellekt, sondern die Dynamik des künstlerischen Erlebens. Die Differenziertheit und Elastizität seines Gefühls gibt seiner Interpretation eine vorbildliche stilistische Abgewogenheit, die Kraft seiner Intuition erhebt ihn über traditionelle Ansichten, Regeln und Gebräuche der Organistenzunft, sie verleiht ihm das Recht zu freier, persönlicher Gestaltung. Aus dem Zusammenwirken dieser Komponenten resultiert das Zwingende seiner Auffassung, die bei all der ungeheuren Kompliziertheit der technischen Arbeit so einfach und natürlich berührt, resultiert aber auch die nachhaltige Wirkung seiner künstlerischen Erscheinung. Jüngere Talente fassen wieder Mut zur Orgel, scharen sich in Leipzig um den Meister, sie müssen durch eine gründliche Schule hindurch, bestehen aber dafür ihre »Organistenproben«, sitzen vor großen Instrumenten und zehren von dem Gute, das sie in Leipzig empfangen haben: Straube hat sie »sehen« gelehrt. Die kulturelle Bedeutung Straubes liegt nicht zum mindesten in dem Erfolg seiner Lehrtätigkeit; seine Schule ist ein starkes Bollwerk gegen die Verflachung und Veräußerlichung des Orgelspiels, weil sie bei aller sorgfältigen Pflege des Technischen und Klanglichen auf die lebendige Erfassung und Gestaltung der künstlerischen Werte gegründet ist.

Im Mittelpunkt des Straubeschen Lebenswerkes steht das Schaffen Johann Sebastian Bachs und Max Regers. Das Bach-Problem eröffnet sich ihm von der Orgel aus, seine Wichtigkeit bestimmt ihn zu einem zielbewußten und erfolgreichen organisatorischen Eingreifen in die ganze Bach-Bewegung, er arbeitet unablässig daran, sie auf eine möglichst breite kulturelle Grundlage zu stellen, er setzt allen Schwierigkeiten zum Trotz und unter persönlichen Opfern ein Bach-Fest nach dem anderen durch und kämpft nun als Thomaskantor mit bewundernswerter Zähigkeit darum, der Bach-Bewegung in Leipzig als Bach-Stadt einen festen Stützpunkt zu geben. Man soll wenigstens hier Gelegenheit haben, das Bachsche Kantatenwerk in seinem ganzen Umfang kennen zu lernen: durch sorgfältig vorbereitete Aufführungen an den Sonn-

und Festtagen des evangelischen Kirchenjahres, im Rahmen des Gottesdienstes, an den durch Bachs Wirksamkeit geheiligten Stätten. Man sollte meinen, daß sich zur Verwirklichung dieses hohen künstlerischen und kulturellen Zieles alle finanziellen und künstlerischen Kräfte der Stadt von selbst zusammenschlössen — — — !!! Straube ist eben wie keiner von der kulturellen Tragweite der Bach-Bewegung durchdrungen, er setzt seine künstlerischen und menschlichen Möglichkeiten an den entscheidenden Stellen ein, immer stellt er die Sache über seine Person. Auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit als Orgelvirtuose bricht er die Konzerttätigkeit ab, sie erscheint ihm nicht mehr wichtig genug, weil die Jünger sich bewähren und in seinem Sinne arbeiten, er erweitert aber den Umfang seiner erzieherischen Tätigkeit, konzentriert seine musikalischen Kräfte auf die großen Chorprobleme und schleudert Leistungen heraus, die durch ihre stilistische Geschlossenheit vorbildlich sind. Glänzende, ehrenvolle Stellungen schlägt er aus, wird aber in seinen reifen Jahren Thomas-Kantor, weil ihm die besonderen künstlerischen und menschlichen Anforderungen dieses Amtes klar sind. Auch hier kann er in einer kritischen Lage eingreifen, er nimmt die Zügel straff in die Hand, bringt den Chor in kurzer Zeit auf die höchste Stufe der Leistungsfähigkeit, festigt durch Auslandsreisen den internationalen Ruf, führt die bedeutenden a cappella-Werke der Lebenden auf und gewinnt durch die Art seines persönlichen Verhältnisses zu den Thomanern die Möglichkeit einer unmittelbaren erzieherischen Einwirkung.

Straubes künstlerische Erscheinung adelt ein reines, tiefes Menschentum. In seinem Freundschaftsbündnis mit Max Reger finden seine menschlichen Eigenschaften ihre geschlossene Form. Er gewinnt diese nach außen hin so widerspruchsvoll wirkende, letzten Endes aber einfache und liebebedürftige Natur durch seine den ganzen Menschen umschließende Güte, er erkennt als einer der ersten die Eigenart der Regerschen Begabung, die Überzeugung von ihrer Bedeutung wird für ihn aber gleich zu der ethischen Forderung, sich in selbstloser Weise für das Schaffen Regers einzusetzen und ihm den Weg des Aufstiegs zu ebnen. Das Entscheidende in dem Freundschaftsverhältnis dieser beiden Männer ist, daß jeder von dem Werte des anderen durchdrungen ist, dabei aber die Persönlichkeit des anderen in ihrer Totalität neben der seinen gelten läßt. Gerade die kritische und überlegene Art Straubes konnte wegen Regers Empfindlichkeit zersetzend wirken. Aber durch ein feines Taktgefühl für die menschliche und künstlerische Art Regers wird er der einzige, auf den Reger wirklich hört, dessen Anregung und Kritik er zugänglich ist. Die Charaktergröße Karl Straubes ist mitbestimmt durch seine geistige Haltung. Im Mittelpunkt seines Denkens stehen die großen Angelegenheiten der Religion, der Geschichte und des Lebens, seinem aufmerksamen Blick entgeht wohl kaum eine bedeutendere Erscheinung in der modernen Geisteskultur, seine innere Elastizität und der Umfang seiner Inter-

essensphäre halten ihn in lebender Verbindung mit den Ereignissen und Forderungen seiner Gegenwart.
Vorzügliche Eigenschaften sind in Karl Straube zu einer Persönlichkeit zusammengeschlossen, die in der Weite ihres künstlerischen und menschlichen Fühlens, in ihrer kulturellen Bedeutsamkeit, in ihrer stärksten Verankerung im Ethischen mit *einem* großen Künstler des 19. Jahrhunderts zusammenklingt — mit Franz Liszt!

FRANZ VON VECSEY

VON

MAX GRÜNBERG-BERLIN

Es war am 17. Oktober 1903, als sich ein zehnjähriger Knabe einem geladenen Publikum im Bechstein-Saal zu Berlin als Violinkünstler vorstellte. Das Auditorium bestand fast durchweg aus musikverständigen Hörern, die das anspruchsvolle Programm mit gemischten Gefühlen betrachteten. Schien es doch ausgeschlossen zu sein, daß der jugendliche Debütant die gestellten Aufgaben auch nur halbwegs würde lösen können. Die verheißenen Darbietungen beanspruchten höchstes technisches Können und reifes musikalisches Auffassungsvermögen. Neben einigen der schwierigsten Virtuosenstücken sollten große klassische Werke, deren Interpretation als Prüfstein für fertige Künstler gilt, von dem Kinde bewältigt werden.
Und das Unglaubliche wurde Ereignis. Der zehnjährige Franz von Vecsey erregte durch seine geradezu verblüffende Technik, den schönen abgeklärten Ton und die musikalisch einwandfreie Darstellung eine Sensation, wie man sie bisher nicht erlebt hatte. Hätte man nicht gesehen, daß es ein Knabe war, der da geigte, würde man gemeint haben, ein auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit stehender Meister ließe sich hören. Wenn je, konnte man hier von einem »Wunder« sprechen. Die Musiker standen vor einem Phänomen, und wissenschaftliche Autoritäten suchten das Rätsel zu ergründen. Der Eindruck seines Spieles war so stark, daß Vecsey das Tagesgespräch der interessierten Kreise Berlins bildete. Dem hübsch und vornehm aussehenden Wunderkinde wurden sich widersprechende Prognostika gestellt. Von der einen Seite wurde ein neuer Paganini prophezeit, der der Geige ganz neue Möglichkeiten abgewinnen würde, von der anderen die Befürchtung angedeutet, daß die Quelle der beispiellosen Begabung vor der Zeit versiegen könnte. Nun, das letztere traf glücklicherweise nicht ein. Das prophezeite Unmögliche natürlich ebensowenig, denn der jugendliche Virtuose hatte auch nur vier Finger zum Greifen, aber es wurde aus dem Wunderkinde einer der vollendetsten Geiger, dessen Name heute in der ganzen Welt bekannt ist.

Vecseys Künstlerschaft hat ihre eigene Note. Ein ästhetisch vollkommeneres Violinspiel ist nicht zu denken, auch kein technisch höherstehendes. Die Bogenführung ist von unübertrefflicher Geschmeidigkeit und Gewandtheit, die Tongebung singend und wunderbar abgeklärt. Der Klang kommt kristallhell aus dem Instrument. Ohne sich durch besondere Größe auszuzeichnen, ist er modulationsfähig und selbst im Verklingen noch fernwirkend. Die geistige Anteilnahme, die schon die Reproduktionen des Knaben charakterisierte, tritt bei dem »Mann« gewordenen Künstler in der Auffassung, Phrasierung und Stillogik gereift und von bewußtem Wollen geleitet, abgerundet zutage.

Bleibt demnach nichts mehr zu wünschen? Doch! Man wünscht zuweilen eine Steigerung im Ausdruck und gelegentlich ein herzhafteres Zufassen, ein Heraustreten aus der vornehmen Wesenheit, die sonst so wohltuend wirkt.

Das Empfinden für das Schöne und Harmonische, wie es sich in Vecseys Spiel ausprägt, ist ein Erbteil der Eltern, die durch Geburt und Bildung den aristokratischen Kreisen ihres Heimatlandes angehörten und eine nicht alltägliche musikalische Erziehung genossen hatten. Die Mutter, eine geborene von Szentkirályi und mütterlicherseits aus der freiherrlich Tronner von Waldheimschen Familie abstammend, ist eine tüchtige Pianistin, die imstande war, ihrem Sohn während seiner Studienzeit eine zuverlässige Begleiterin auf dem Klavier zu sein. Der Vater, als Offizier der ungarischen Armee angehörend, war ein trefflicher Violinspieler. Er hatte als solcher die Akademie in Budapest absolviert. Durch das Geigenspiel des Vaters, für das Franz von Vecsey bereits im zartesten Alter Interesse zeigte, entwickelte sich bei diesem frühzeitig ein so sicheres musikalisches Gehör, daß er einen Teil des Mendelssohnschen Violinkonzertes und das Es-dur-Nokturno von Chopin richtig singen lernte, ehe er noch eine Geige in die Hand bekommen hatte. Die Aufnahme des Violinunterrichtes geschah später ganz zwanglos. Als der Knabe sechs Jahre alt geworden war, erteilte ihm der Vater die erste Lektion. Sie dauerte nur zehn Minuten, war aber der Anfang eines nun ernst durchgeführten Studiums, das zunächst vom Vater, dann von Jenö Hubay geleitet wurde. Weiterhin gewann Joachim, den Vecsey im Sommer 1903 aufgesucht hatte, als Berater in der Auffassung Bachscher, Beethovenscher und Brahmsscher Musik Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des jugendlichen Künstlers. Der Altmeister gab seinem warmen Interesse dadurch öffentlich Ausdruck, daß er in einem 1904 stattgehabten Konzert, bei dem von Vecsey vorgetragenen Konzert von Beethoven die Direktion des Philharmonischen Orchesters übernahm und der Interpretation damit das Kriterium der Vortrefflichkeit erteilte.

Naturgemäß stand die Wiedergabe des Konzertes durch den damals Elfjährigen ganz auf dem Boden Joachimscher Auffassung, sie war, wenn man sich so ausdrücken darf, »joachimtraditionell«. In späteren Jahren gewann

Vecseys Individualität den entsprechenden Einfluß auf die Darstellung des Meisterwerkes. Sie gestaltete sich, ohne die klassische Linie zu verlassen, durchaus selbständig und gehört zu den hervorragendsten Leistungen des Künstlers.
Das glückliche Familienleben, in dem Vecsey erwuchs und besonders das innige Verhältnis zur Mutter, die ihre höchste Aufgabe in der Erziehung des Sohnes sah und stets bemüht war, verderbliche Einwirkungen von ihm fernzuhalten, schützten seine Gedankenwelt gegen die Aufnahme schmutziger Eindrücke, so daß Vecsey für alles Ideale empfänglich blieb. Er ist ein treuer Freund, der sich ganz gibt, allerdings auch ungeteilte Erwiderung der Freundschaft verlangt. Gegen äußere Ehrungen gleichgültig und immer bereit, die Meinungen anderer Leute zu respektieren, dem Humor zugänglich und selbst damit begnadet, ist er im Verkehr ein überaus sympathischer Mensch. Das Geld, dessen Bedeutung er wohl zu schätzen weiß, hat als »Sammelobjekt« nur geringen Wert für ihn. Er ist in diesem Punkte vertrauensselig, vielleicht weil er keine schlechten Erfahrungen gemacht hat.
Vecseys Kunst steht heute in voller Blüte. Die Hoffnungen, die der Knabe erweckte, ließ der Mann in Erfüllung gehen. Als Mensch und Künstler zeigt er eine abgeschlossene, charaktervolle Persönlichkeit, deren vornehme Gesinnung sich in den musikalischen Darbietungen widerspiegelt. Sie kommt auch in der Vermeidung jeder abgeschmackten Reklame zum Ausdruck. Vecsey hat eine solche allerdings nicht nötig, denn er ist nicht nur einer der geschätztesten, sondern auch einer der beliebtesten Künstler. Die Ankündigung eines seiner Konzerte bedeutet stets einen ausverkauften Saal, der zum Bedauern aller, die keinen Platz mehr erhalten können, immer zu klein ist.

ZUR FRAGE DER MUSIKALISCHEN STILKRITIK

VON

WALTHER VETTER-DANZIG

Wenn Heinrich Wölfflin sich einmal*) dahin äußert, daß die begriffliche Forschung in der Kunstwissenschaft mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten habe; wenn er weiterhin rügt, daß ein »Gemisch von Feststellungen verschiedenster Art« sich als Stilanalyse gebe, so sollte der Musiker von heute, der diese Erklärungen des Münchener Kunstgelehrten liest, sich nicht damit begnügen, diese Festnagelung von Mängeln innerhalb des nach-

*) »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, 2. Aufl., München 1917.

barlichen Kunstgebietes zur Kenntnis zu nehmen, sondern er sollte sich an seine eigene Brust schlagen, weil es auf dem Gebiet der — allerdings auch wesentlich jüngeren — Musikwissenschaft nicht etwa besser, sondern bedeutend trostloser aussieht als auf den kunstgeschichtlichen Gefilden im engeren Sinne.*) Die Musikwissenschaft, die lange genug lediglich Stiefkind anderer Wissenschaften — wie der Geschichte, der Philologie, der Physik — gewesen ist, hat zwar nicht den geringsten Grund, sich erneut an irgendeine Sonderwissenschaft anzulehnen, es ist deshalb aber nicht weniger wünschenswert, auf ihre *Zugehörigkeit zur Kunstwissenschaft* im weiteren Sinne hinzuweisen. Zweifellos kann ein Aufdecken der zwischen Musik und bildender Kunst sich spinnenden Fäden innerer Beziehungen für die Musik und ihre Wissenschaft fruchtbar werden. Manche Grundgesetze, deren Beachtung für den Kunstwissenschafter bindend ist, zahlreiche Methoden, die für ihn ersprießlich sind, haben vielleicht Anspruch auf Geltung auch innerhalb der musikalischen Kunst. Auf alle Fälle aber klafft auf musikalischem Gebiet noch eine Wunde offen, die in der bildenden Kunst kaum jemals gleichen Anlaß zur Besorgnis gab und dank dem Wirken von Männern wie Frankl, Riegl, Schmarsow, Wickhoff**) und nicht zuletzt Wölfflin selbst allmählich zu verharschen beginnt: die Ergründung des rein Tatsächlichen, das Philologisch-Historische, überwuchert die Darlegung dessen, was die Mühe der Sammlung und Sichtung der Tatsachen überhaupt erst lohnend macht, nämlich der musikalischen Stilnotwendigkeiten, der dem Kunstwerk innewohnenden Gesetze, der treibenden Kräfte, die hinter den sorgsam registrierten musikalischen Zeitaltern und den rein geschichtlichen Entwicklungen unserer Kunst am Werke sind.

In diesen Behauptungen liegen keine Anklagen, geschweige denn eine polemische Absicht beschlossen. Die erwähnte Jugend der Musikwissenschaft, als einer selbständigen Disziplin, erklärt und entschuldigt die vorhandenen Lücken hinreichend. Überdies wird an ihrer Ausfüllung längst gearbeitet, und die vorliegenden Zeilen sind ihrerseits nur als kleines Bausteinchen zur zielsicheren Ausgestaltung musikalischen Verständnisses gedacht. Von durchaus grundsätzlicher Bedeutung für diese Ausgestaltung ist Hugo Riemanns »Handbuch der Musikgeschichte«, auf dem die sich weiter entwickelnde

*) Im »Archiv für Musikwissenschaft« II, 3 berührt Hermann Abert die Verwandtschaft der neuen, stilgeschichtlichen Methode der Musikwissenschaft mit der entsprechenden Wölfflinschen und fährt fort: »Die Spuren des Wölfflinschen Einflusses sind denn auch bei unserer jüngsten Generation mit Händen zu greifen. Es ist das erstemal, daß wir unserer nächsten Nachbardisziplin methodologisch eine große Förderung verdanken.« Wenn Abert dann weiterhin vor der mechanischen unmittelbaren Nachahmung der »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« auf musikalischem Gebiete warnt, spricht er eine Forderung aus, die allseitige Beherzigung verdient. Es wäre wenig erfreulich, wenn nunmehr an Stelle der bisher beliebten poetisierenden Ausmalungen vermeintlichen »Inhaltes« musikalischer Werke eine der bildenden Kunst sklavisch entlehnte Methode träte: das hieße wahrhaftig den Teufel durch Beelzebub vertreiben. Andererseits beginnt der Wölfflinsche Einfluß in der Musikwissenschaft in gutem Sinne doch noch recht langsam Blüten zu treiben.

**) Vgl. Wölfflin, a. a. O.

Musikwissenschaft als auf einem Fundament weiterbauen wird.*) Diese Musikgeschichte ist weder eine reine Tatsachensammlung, noch bloße Musikergeschichte. Sie räumt gründlich auf mit der Methode, wie sie noch Schering in seiner verdienstvollen Bearbeitung des Dommerschen Handbuches**) beibehält, d. h. sie vermeidet nicht mehr ängstlich ein nachdrückliches Eingehen auf die Art der musikalischen Formen, auf den musikalischen Stil als solchen und auf die innere Struktur der jeweilig geschaffenen Werke. Riemanns Lebenswerk steht überhaupt zu einem wesentlichen Teil im Dienst der »inneren Geschichte« der Musik. Hans Joachim Mosers groß angelegtes musikgeschichtliches Spezialwerk***) nimmt eine Mittelstellung ein und hat jedenfalls nicht die ausgeprägte Physiognomie der Riemannschen Arbeit. Guido Adler hat sich zur musikalischen Stilfrage zwar eingehend geäußert,†) behandelt sie aber lediglich philosophisch-ästhetisch bzw. rein systematisch; er geht in konsequentem Verfolg des Sonderzieles seiner Arbeit nicht näher auf das einzelne Kunstwerk ein. Die Erfassung, Ausdeutung und für einen größeren Zusammenhang geltende Nutzbarmachung des inneren Organismus *konkreter* musikalischer Kunstwerke ist auf dem Gebiete der musikalischen Biographie in dem hier geforderten Sinne zum erstenmal in Hermann Aberts Mozart-Werk††) folgerichtig angewendet worden, nachdem die Jahn, Chrysander, Spitta, Thayer usw. bereits mannigfache Vorarbeit geleistet hatten. Riemanns Bearbeitung der Thayerschen Beethoven-Biographie geht dem lebendigen Organismus der einzelnen Werke auch zuleibe, ordnet sich in dieser Beziehung aber nicht immer ungezwungen dem Ganzen ein. Erst Abert schuf in dieser Beziehung reine Bahn, ohne deshalb die für den Biographen gezogenen Grenzen zu überschreiten.

In diesem Zusammenhange sieht der Verfasser sich genötigt, auf eine eigene Abhandlung hinzuweisen, deren Kernpunkt eine sowohl nach der geschichtlichen wie der rein ästhetischen Seite orientierte Stilkritik ist; er meint seine Arbeit über die »Arie bei Gluck«.†††) Hier wird innerhalb eines großen, durch das Thema gegebenen Zusammenhanges zum erstenmal mit rein musikalischen Mitteln der spezifisch musikalisch-dramatische Gehalt auch unbekannterer (vorreformatorischer) Werke Glucks untersucht, wie »Ezio« (1750), »La clemenza di Tito« (1752), »Il re pastore« (1756).*†)

*) Die Bezeichnung »Handbuch« mag angehende Jünger unserer Wissenschaft nicht verleiten, durch dieses Standwerk ebenso schnelle wie leichte Unterrichtung zu suchen. Nach Inhalt und Form hat dieses »Handbuch« seinen richtigen Platz erst in der Hand des Kundigen.

**) Arrey von Dommer, »Handbuch der Musikgeschichte«, dritte, von A. Schering bearbeitete Auflage, Leipzig 1914.

***) »Geschichte der deutschen Musik«, I. Bd., Cotta, Stuttgart und Berlin 1920.

†) »Der Stil in der Musik«, I. Bd., Leipzig 1911.

††) W. A. Mozart, 5. vollständig neu bearb. Aufl. des Jahnschen »Mozart«, Leipzig, I. Bd. 1919, II. Bd. 1922.

†††) Leipzig 1920, ungedr. Diss.; die »Zeitschrift für Musikwissenschaft« IV, 1 veröffentlichte die Hälfte des fünften (Schluß-)Kapitels.

*†) Vgl. auch »Die Musik« XIII, 13—15 und XIV, 3, wo der Verfasser ähnliche Wege geht gelegentlich der Erörterung des musikalischen Gehaltes des ersten Satzes von Brahms' e-moll-Sinfonie bezw. der Es-dur-Sinfonie von Beethoven.

Die Zahl der übrigen größeren und kleineren Beiträge zu unserer Frage ist groß. Erst neuerdings wurde sie in der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« von Eugen Tetzel*) und Theodor Wiehmayer**) angeschnitten und, wie das in der einschlägigen Literatur — auch bei Riemann — häufig der Fall ist, im wesentlichen nach der metrischen Seite hin abgewandelt. Sie ist die heikelste und verdient in der Tat eine besondere Pflege. Sie ist aber nicht die einzige. Die harmonischen, kontrapunktischen und rhythmisch-melodischen Bildungen eines Musikstücks bedürfen nicht weniger systematischer Klärung bzw. Erklärung, wobei nicht zu vergessen ist, daß sie mit den metrischen in innerem Zusammenhange stehen. Auf diesem Gebiet ist noch herzlich wenig getan. Wenig für Werke entlegenerer Jahrhunderte und nicht viel mehr für zeitgenössische Kompositionen, denn selbst die kommentierten Ausgaben neuerer Musikwerke beschränken sich mit einigen Ausnahmen auf das Notdürftigste.***)

Ein einfacher Vergleich beleuchte den Stand der Dinge in der heutigen Musikwissenschaft. Die Kunstgeschichte wird keinen Fall ohne eingehende stilkritische Erörterung vorübergehen lassen, in dem etwa ein Maler drei voll ausgeführte, fertige Bilder desselben Inhaltes und ähnlichen geistigen Gehaltes hinterlassen hat. Hätte Rembrandt uns drei »Nachtwachen« oder drei »Staalmeesters« geschenkt, die Wissenschaft hätte solchen Tatbestand bis zu seinen letzten Folgerungen ausgeschöpft. Daß Beethoven aus dem besonderen einen Gedanken heraus *drei* »*Leonoren*«-*Ouvertüren* schrieb, hat wohl philologischen und historischen Staub genugsam aufgewirbelt, aber von der stilkritischen Seite her ist man der Angelegenheit doch erst recht zaghaft nahegetreten, und namentlich die vornehmlich berufenen Werke, nämlich die Biographien, versagen beinahe vollkommen.†)

Wenn A. B. Marx in seinem vor zwei Menschenaltern erschienenen Beethoven-Werk,††) das wegen seines verhältnismäßig nachhaltigen Eingehens auf die musikalische Seite hier immerhin mit Ehren genannt zu werden verdient, dieser merkwürdigen Ouvertürentrias nicht gerecht wird, wenn er nur den »leichten weiblichen Schritt«, das »Friedvolle«, »Himmelstille«, das »angstvoll Suchende«, »ziellos geschäftig Schweifende«, »still in sich Geschmiegte« der ersten preist — auf wieviel Tausende und aber Tausende musikalische Werke passen diese Bezeichnungen; auf wieviel Werke der Plastik, der Malerei, der Dichtkunst? Wenn Marx ferner die Zweite und Dritte, was

*) III, 11/12, »Der große Takt«.

**) IV, 7, »Der ›große Takt‹ und die Analyse der c-moll-Sinfonie von Beethoven«.

***) Als eine dieser rühmlichen Ausnahmen sei genannt: »Die letzten fünf Sonaten von Beethoven«, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker, Universal-Edition, Wien und Leipzig, Sonate op. 109, 1913.

†) Beethovens Skizzen und Skizzenbücher sind z. B. bisher auch nicht gebührend von der Stilkritik gewürdigt worden, während Historiker und Philologen — also die eigentlichen Nichtmusiker — sich den fetten Bissen nicht entgehen ließen. Hier ist der in erster Linie philologisch gerichtete A. W. Thayer zu nennen.

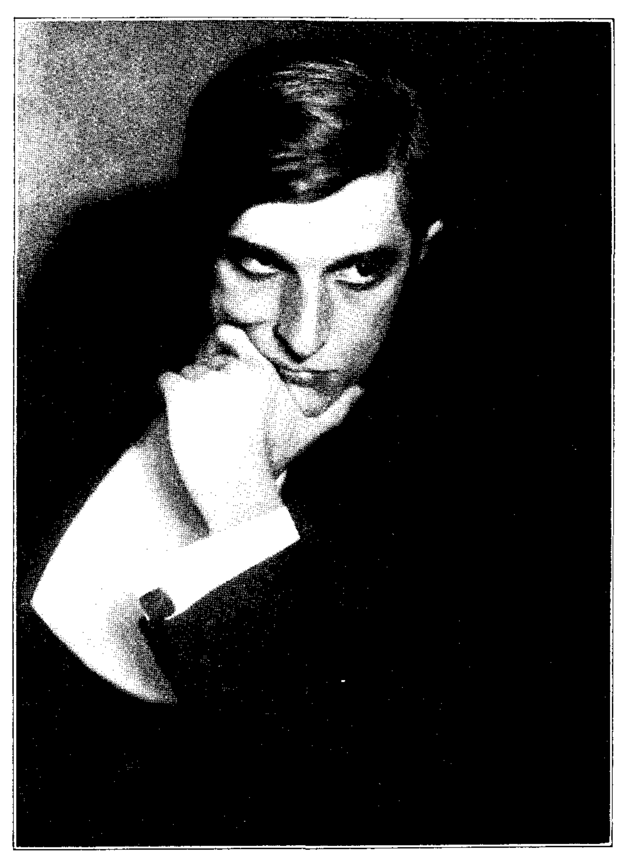
††) »Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen«, Berlin 1859.

an sich nicht unverständig geurteilt zu sein braucht, als dem engeren Ouvertürencharakter nicht entsprechend bezeichnet, ohne sachlich auf ihren musikalischen Gehalt und ihr näheres Verhältnis zur Ersten einzugehen, so ist das in Anbetracht des damaligen Standes der Musikwissenschaft sowie der sonstigen Verdienste des Verfassers immer noch aller Ehren wert, obgleich es uns Heutigen *gar nichts* mehr gibt. Die Folgezeit hätte aber auf Marx' fleißiger Arbeit weiterbauen können und sollen. Dann stünden wir heute nicht so oft mit leeren Händen da, wenn wir unseren Schülern etwas geben sollen. Vereinzelte Einsichtige vermögen dem Unheil nicht zu steuern, wo die Tradition fehlt.
Die von Deiters und Riemann nacheinander bearbeitete Beethoven-Biographie,*) deren Bedeutung für die Beethoven-Forschung durch solche Feststellungen in keiner Weise verdunkelt werden kann, macht kaum den Versuch, dem spezifisch musikalischen Problem der »Leonoren«-Ouvertüren gerecht zu werden. Das ist durch Zeit und Art der Entstehung des Werkes sowie durch seinen ganzen Charakter hinreichend erklärt — aber deshalb verdient es hier doch betont zu werden. Gerade die Behandlung der »Fidelio«-Ouvertüren (einschließlich der in E-dur) beleuchtet die durch die verschiedenen Bearbeitungen wenn nicht bedingte, so doch erhöhte Sprunghaftigkeit des Werkes in der Behandlung stilkritischer Fragen. Auf die E-dur-Ouvertüre geht Riemann-Thayer nämlich verhältnismäßig ausführlich ein.**) Beziehungen zwischen der ersten in C-dur und der in E-dur werden wenigstens gestreift, Fäden zwischen der letzteren und der Oper aufgewiesen, die Frage nach dem Grunde der Vielzahl der Ouvertüren wird wenigstens aufgeworfen. Wenn der Verfasser dann allerdings erklärt: »Wir wollen nicht versuchen, den Prozeß der Umbildung der ersten Ouvertüre zur letzten weiter zu verfolgen,« so müssen wir diese Erklärung lebhaft bedauern. Zweifellos hatte der Bearbeiter das nicht ganz unberechtigte Gefühl, daß eine entsprechende stilkritische Erörterung sich in dem von Thayer-Deiters nun einmal vorgezeichneten Rahmen der Biographie als Fremdkörper ausnehmen würde. Andererseits muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Aufhellung des im Verlauf der Ouvertüren sich auswirkenden Umbildungsprozesses von hervorragend biographischer — speziell ästhetischer und psychologischer — Bedeutung ist. Während also immerhin die E-dur-Ouvertüre einige stilkritische Beleuchtung erfährt, gehen die drei C-dur-Ouvertüren***) fast leer aus. Im dreizehnten Kapitel des zweiten Bandes, das sehr gründlich die Geschichte der Oper »Leonore« verfolgt, erstickt die ganze Musik unter der Fülle philologisch-historischer Nachweisungen.

*) A. W. Thayer, »L. van Beethovens Leben«, Leipzig, 2. Bd. 2. Aufl. 1910, 3. Bd. 2. Aufl. 1911.
**) A. a. O., 3. Bd., S. 475 f.
***) A. a. O., 2. Bd., S. 474 ff.

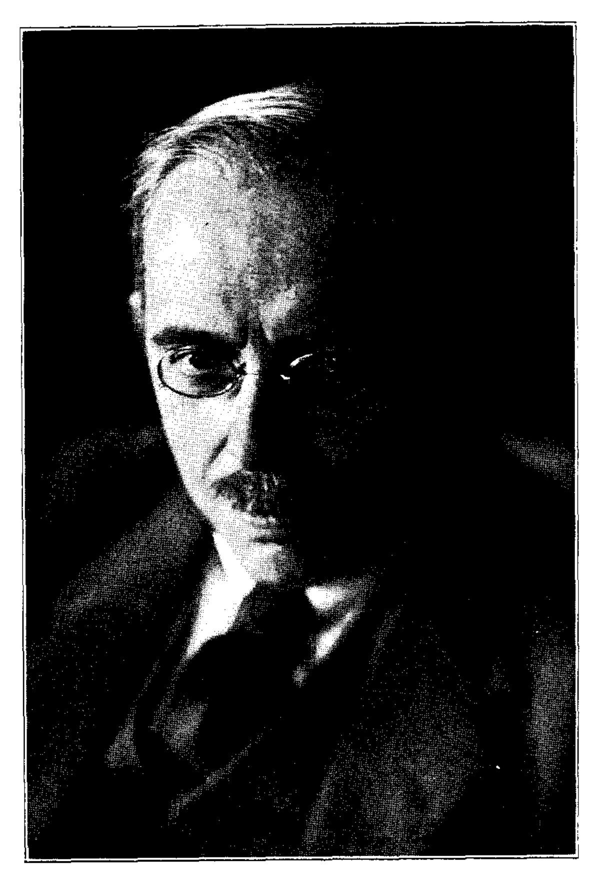
Das letzte Buch über Beethoven, das hier noch Erwähnung finden soll, ist eine Nachkriegsgabe, die uns Gustav Ernest schenkte.*) Soweit dieses Werk uns in unserem Zusammenhang interessiert, bereitet es manche angenehme Überraschungen, ohne indes zielbewußt jegliche »musikalisierende« Schönrednerei zugunsten streng musikalischer Ausdeutung des jeweiligen Kunstwerkes zu vermeiden. Zum Kapitel der »Leonoren«-Ouvertüren und der Oper überhaupt gibt der Verfasser manches Verständige, verfällt auch nicht in den Fehler der rückhaltlosen Bevorzugung der Zweiten vor der Dritten. Er erklärt vielmehr, daß jede Abweichung dieser von jener zugleich eine Vertiefung des Eindrucks bedinge und belegt das durch ein gut gewähltes Beispiel aus dem einleitenden Adagio. Hier ist also wenigstens der Versuch gemacht, sich *zur Bewältigung rein musikalischer Aufgaben rein musikalischer Mittel* zu bedienen. Das aber ist der kategorische Imperativ, der der Musikwissenschaft, die in geschichtlicher Beziehung nachgerade fest im Sattel sitzt, am Herzen liegen sollte.
Die Erwähnung einiger Literaturbeispiele hatte nicht den Zweck der Kritik oder gar Polemik, wie nochmals hervorgehoben sei, und erst recht nicht denjenigen einer Unterrichtung über einschlägige Literatur. Die genannten Bücher mögen vielmehr lediglich als Etappen genommen werden, durch deren Aufweisung der Weg bezeichnet werden sollte, den speziell die musikalische Biographie in der Behandlung des lebendigen Kunstwerkes gegangen ist. Die Kenntnis dieses Weges mag zugleich eine Ahnung von seiner Fortführung, vom Ziele vermitteln, dem wir zustreben müssen, um uns von unserer Nachbardisziplin, der Geschichte der bildenden Kunst, hinfort nicht beschämen zu lassen.
Wir waren bei Beethovens »Leonoren«-Ouvertüren angekommen und bei Ernests Feststellung, daß die Dritte einen Fortschritt über die Zweite hinaus bedeute. Es liegt nahe, daß Beethoven mit jener etwas in *seinem* Sinne Besseres geben wollte, als er mit dieser gegeben hatte. Vermittelst gefühlvoller Paraphrasierungen eines vermeintlichen außermusikalischen »Inhaltes« des Werkes können wir zweifellos die Frage nicht entscheiden, ob dem Komponisten sein Vorhaben objektiv gelungen ist oder nicht. Hat die Musikwissenschaft nun überhaupt die Mittel zu solcher Entscheidung? Man sollte meinen, ja. Oftmals wird durch Persönlichkeiten, von denen man bessere Einsicht erwarten sollte, der Einwurf gemacht, der Komponist werde sich schwerlich all die Gedanken gemacht haben, mit denen der Stilkritiker bzw. Analytiker aufwartet. Mit Verlaub: Die »Gedanken« des Tonschöpfers »über« sein Werk gehen uns, sofern er sie nicht ausgesprochen oder niedergeschrieben hat, nicht das mindeste an. Wir haben es einzig und allein mit seinem Werk zu tun. Es ist auch vollkommen bedeutungslos, sich zu fragen, was der einzelne Komponist wohl zu dem sagen würde, was der Musik-

*) »Beethoven, Persönlichkeit, Leben und Schaffen«, Berlin 1920.



Albin Cobe, Wien, phot.

Clemens Krauss



Erne Bardorff, Leipzig, phot.

Karl Straube

wissenschafter zur Sache feststellt. Zweifellos würde er diese Feststellungen in vielen — sicherlich nicht in allen — Fällen nicht gelten lassen wollen. Fragt aber etwa ein Musik*historiker* beispielsweise danach, ob es Beethoven genehm ist, wenn er ihn als Vollender der sogenannten Mannheimer Stilrichtung klassifiziert? Das *Werk*, die *Sache* gehen die Wissenschaft an, und beide verdienen jedenfalls eine sachlichere (nämlich musikalischere) Behandlung, als sie sie bislang erfahren haben.

Wenn Rembrandt uns die »Nachtwache« oder die »Staalmeesters« oder ein anderes seiner großen Gemälde in dreifacher Ausführung, sagen wir als Ölbild, in Wasserfarben und als Radierung — immer aber in der gleichen Größe, mit Darstellung der gleichen Vorgänge und mit mutatis mutandis dem gleichen geistigen Gehalt — übermacht hätte; ja, wenn die drei Fassungen sich auch nur durch — nachweisbare! — Anwendung bzw. Auslassung einer einzigen bestimmten Farbe oder Farbmischung unterscheiden würden, wäre sicherlich eine ganze Sonderliteratur über diesen einen Fall entstanden, und der jüngste Kunstschüler wüßte ganz genau Bescheid, worin der betreffende Unterschied zu suchen und wie er zu bewerten wäre. Mit Beethovens drei »Leonoren«-Ouvertüren verhält es sich nun aber wirklich so. Wer von allen Musikern weiß um das Wesen dieses Falles? Die geschwollenen Phrasen und poetisierenden Ausdeutungen, die in der Regel nur einem willkürlichen Hineingeheimnissen gleichkommen, sind eines Beethoven unwürdig. Dabei ist die Sache in vielen Punkten furchtbar einfach. Kümmern wir uns — beliebig — erst einmal um die »*Farben*«, wie Beethoven sie in den Ouvertüren aufzutragen für gut befand. Wir werden wichtige, entscheidende Unterschiede entdecken. Wer auch nur eine leise Ahnung von Beethovens Wesensart hat, wird nicht behaupten wollen, daß diese Unterschiede nicht vom Komponisten beabsichtigt oder gar daß sie bedeutungslos seien.

Die erste »Leonoren«-Ouvertüre*) weist die übliche (achtfache) Holzbläserbesetzung mit B-Klarinetten auf, je zwei C- bzw. Es-Hörner, zwei C-Trompeten, Pauken in C und G und die üblichen Streicher. Die Unterschiede bei II und III beruhen erstens in der Heranziehung von drei Posaunen und zweitens darin, daß die Klarinetten nicht mehr in B, sondern in C stehen und auch die Hörner eine Umstimmung erfahren: bei I in C und Es, bei II in Es und C und bei III in C und E. Wir wollen uns nicht ohne weiteres zu dem Schluß verleiten lassen, daß rein »praktische« Gründe Beethoven veranlaßt hätten, Klarinetten anderer Stimmung zu wählen. Nicht als ob praktische Gesichtspunkte für ihn nicht in Betracht kämen. Sie sind jedoch — und das lehrt gerade dieses Beispiel — nicht das Primäre. Die von den Klarinetten im 10. bzw. 9. Takt intonierte Melodie hätte bereits eher B- als C-Klarinetten beansprucht. Der andere Schluß liegt vielmehr nahe, daß es dem Komponisten um Gewinnung einer neuen Klangfarbe zu tun war.

*) Im folgenden wird diese nur noch mit I, die beiden anderen mit II bzw. III bezeichnet.

An Stelle der lieblich-weichen B-Klarinette ist die ungleich härtere, schärfere C-Klarinette getreten.*) Die Werke II und III haben dadurch also einen im Vergleich zum Kolorit von I wesentlich kräftigeren Farbstrich gewonnen. Wenn wir nach dem Grunde der Umstimmung der Hörner forschen, liegt auch dieser nicht ohne weiteres zutage. In II ist ja die Stimmung gegenüber derjenigen von I lediglich vertauscht. Erstes und zweites Horn stehen bei I in C, drittes und viertes in Es. Bei II ist es genau umgekehrt. Die ganz Klugen schließen prompt auf Willkür des Komponisten oder auf »Zufall«. Jener Begriff schaltet jedoch bei einem Beethoven aus, diesen kennt die Wissenschaft überhaupt nicht. Es scheint Beethoven hier darum zu tun zu sein, daß die im einleitenden Adagio**) teilweise recht melodisch-diatonisch (ja chromatisch!) geführten Es-Hörner schon rein äußerlich die Oberstimme haben, während die baßmäßig stützenden bzw. die füllenden Hörner, nämlich die in C, der Unterstimme zugewiesen werden: ihre C-Stimmung wäre für T. 10 ff. durchaus ungeeignet gewesen. Die einschneidendere Veränderung der Hornstimmung geschieht in III im Vergleich zu II. Hier treten die C-Hörner wieder an dieselbe Stelle wie in I, dafür bekommen drittes und viertes Horn die E-Stimmung. Beethoven verzichtet in III auf die differenzierte melodische Verwendung des ersten Hörnerpaares, wie sie in II stattfindet.***) Außerdem ist die Stimmung des dritten und vierten Hornes in III offenkundig wegen der dadurch gewonnenen Möglichkeit ausgiebiger Verwendung der Naturtöne gewählt. Mithin wendet Beethoven die Hornstimmung in III unter dem Gesichtspunkt größerer melodischer Einfachheit und möglichst leichter technischer Bewältigung an. Praktische und ideelle Beweggründe verbinden sich. Schon hier wird aber von II zu III der Zug ins Unkomplizierte, Einfache und damit ins Lapidare unverkennbar.†)

Das Fehlen der Posaunen in I deutet natürlich ohne weiteres auf Beethovens im Vergleich zu II und III beschränkteres Programm. Es erweist uns zugleich zur Evidenz, daß der in jeder Beziehung schlichtere Charakter von I in des Komponisten Absicht lag, daß er anfänglich gar nicht mehr geben wollte. Andererseits hätte Beethoven die drei klanglich ungemein bedeutungsvollen Instrumente in II und III nicht hineingezogen, wenn ihr musikalischer Inhalt es nicht erheischt hätte, d. h. derjenige Inhalt, dem er nunmehr durch die Ouvertüren Ausdruck zu leihen sich gedrängt fühlte. Der einzige charakteristische Unterschied in der Anwendung der Posaunen im Adagio von II und III liegt nun darin, daß Beethoven in III die wichtige Florestan-Melodie

*) Vielleicht ist hier die Erinnerung an Marx' Ausdruck »leichter, weiblicher Schritt« am Platze (s. o.), den er zur Charakterisierung von I anwendet. Wenn auf seine schlechterdings unbeweisbare Erklärung das Wort paßt: »Gefühl ist alles«, so mag im Gegensatz dazu mit obiger Ausführung dem exakt Nachweisbaren und darum wissenschaftlich allein Brauchbaren die Ehre gegeben sein.

**) Dieses steht hier der äußerlichen Beschränkung wegen allein zur Erörterung.

***) Vgl. II, T. 10 ff., mit den entsprechenden T. 9 ff. in III.

†) So wichtig die Frage der Hornstimmung für die Musikwissenschaft zur Erkenntnis des Kunstwerkes ist, so gering sind die unmittelbaren praktischen Folgen dieser Erkenntnis für die zeitgenössische Musikübung, welche im allgemeinen nur das Ventilhorn in F kennt.

durch die Alt- und Tenorposaune untermalen läßt. Diese Untermalung findet in II durch das zweite *Horn* (T. 10/11) bzw. durch beide Hörner (T. 14/15) statt, hat aber eine ganz andere Wirkung, weil erstens das erste Horn (T. 10 ff.) stark melodisch verwendet ist, zweitens die betreffende harmonische Untermalung rhythmisiert ist und drittens der weich-melodische Hornklang in II dem weihevollen Klangcharakter der Posaune in III gegenübertritt. Also auch hier von II zu III eine Steigerung ins Einfachere, Mächtige, Erhabene.

Die Behandlung der Trompeten und Pauken*) weist in der Einleitung nur einen wesentlichen Unterschied bei II und III auf. Bei II eröffnen sie in energischen Rhythmen das Ganze und werden darin von den Hörnern unterstützt. In III bringen sie lediglich einen kurzen fortissimo-Akzent, und auch die Hörner beschränken sich auf eine wesentlich bescheidenere Rolle. Die Wirkung ist folgende: Der Unisono-Gang des übrigen Orchesters wird in II durch Trompeten, Hörner und Pauken stark verwischt, in III wird er plastisch herausgemeißelt. Das ist nicht etwa lediglich eine technische, es ist eine durchaus geistige Frage. Trotz der quantitativ schwächeren Besetzung spricht in III der musikalische *Gedanke* eine ungleich beredtere Sprache als in II. Er wirkt klarer, schärfer, eindringlicher und daher machtvoller.

Auf alle Einzelheiten einzugehen dürfte in dieser grundsätzlichen Studie nicht erforderlich sein. Was die Instrumentierung betrifft, sei nur noch auf weniges Wichtige verwiesen. Alles ist in III klarer gestaltet als in II. In III tritt das ganze beteiligte Orchester in den ersten fünf Takten in den Dienst jenes Gedankens. In II zerfällt es in je eine Bläsergruppe einschließlich der Pauken und den Streichkörper. Dieser sagt gedanklich etwas anderes als jene, welche die Streicherlinie (T. 3 ff. in II) zerreißt. Das entspricht natürlich der kompositorischen Idee. Ist ja doch der musikalische Gedanke, wie die Streicher ihn intonieren, selbst in zwei Teile gespalten. Man kann das mit Ausdrücken wie »dramatisch«, »impressionistisch«, »rezitativisch« bezeichnen. Das Wesentliche liegt uns in der Erkenntnis, daß Form und Inhalt sich decken. Ein Werturteil spielt nicht mit hinein.

Die Behandlung der Fagotte ist lehrreich. Sie stimmen in beiden Ouvertüren (T. 10 bzw. 9) die Florestan-Melodie an. In II blasen sie noch im vorhergehenden Takt. In III übernehmen die Bratschen die Rolle, die das erste Fagott in II innehatte, und beide Fagotte pausieren in dem dem wichtigen Takt des Themaeinsatzes vorausgehenden Takte. Auch hier ist die Wirkung wieder die der klareren Herausschälung des musikalischen Gedankengehaltes.

Die Florestan-Melodie selbst hat in II anfangs den Charakter eines ausgesprochenen Bläsersolos. In III wird sie jedoch durchweg vom Streichkörper warm untermalt. Sie wird um einen »Effekt« ärmer. Sie gewinnt aber dadurch ihrerseits an Größe und Klarheit. Sie ist ferner ein getreueres Zitat der Melodie, wie Florestan sie in der Oper singt, als ihre Vorgängerin in II.

*) Die Trompeten sind in I ausschließlich mit primitivsten Naturtönen bedacht.

Diese fügt einen vollen Takt (T. 13) ein, der sehr feine Züge aufweist, den Beethoven in III aber gleichwohl der erstrebten schlichten Klarheit opfert.
Damit kommen wir, ohne uns auf weitere Einzelheiten der Instrumentierung einzulassen, zur Fortspinnung des melodischen Gedankenfadens im besonderen. Um es gleich von vornherein zu sagen: wir finden alle bisherige Erkenntnis bestätigt. Es genügt nicht, festzustellen, was jedes Kind rein rechnerisch nachzuzählen vermag — daß nämlich das Adagio von II ganz bedeutend länger ist als die Einleitung von III. Man pflegt schließlich auch die von Rembrandt bemalte Leinwand, wenn man des betreffenden Bildes Wesen zu ergründen sich bemüht, nicht nach Quadratzentimetern abzuschätzen. Wenn man in neuerer Zeit wiederholt die Meinung aussprechen hört, die zweite »Leonoren«-Ouvertüre sei ungleich feiner als die »große dritte«; wenn zahlreiche Dirigenten nach diesem Rezept handeln, erklärt sich das ungezwungen daraus, daß man die zweite lange Zeit ungebührlich vernachlässigte und die dritte — wie viele andere Beethoven-Werke auch — durch allzu häufige Aufführung zum Paradestück degradierte. Andererseits weist II tatsächlich, wie wir auch weiterhin erkennen werden, zahlreiche sehr feine *Detail*züge auf. Ihre Partitur ist eine Fundgrube erlesenster und peinlichst abgewogener Schönheiten. Ihr fehlt aber, was noch näher nachzuweisen sein wird, der große Zug, wie er der III in erheblichem Maße eigen ist und sie zu einem Monumentalwerk stempelt, deren selbst Beethoven nur wenige in ähnlicher Art schuf. In II aber wird die Detailarbeit sogar fast zur Manier.
Es genügt nicht, mit philologischer Akribie nachzuprüfen, welche Phrasen der II Beethoven in III »gestrichen« hat. Diese Methode ist unkünstlerisch und trifft das Wesen des geistigen Vorganges nicht. Beethoven ist kein Musikmacher, der eine Arbeit zusammenstreicht, um eine »bessere« daraus zu machen. Er schafft organisch. Sehen wir erst einmal von III ganz ab. Uns sagt II an sich und durch sich schon genug. Wir berührten den Anfang des Werkes bereits kurz. Er allein ist schon für den ganzen kompositorischen Vorgang typisch. Der musikalische Gedanke reißt ab, um im nächsten Takt aufs neue zu beginnen. Es ist, als ob eine Phantasie anfinge. Man gewinnt fast den Eindruck einer Improvisation. Genial. Geistreich. Auf alle Fälle: ein zweimal Sagen. Der gleiche Vorgang findet T. 16 ff. statt. Ein deutliches, gewolltes, eigensinniges Wiederholen. Nicht anders T. 20 ff., nur noch krasser, weil die Wiederholung tongetreu — in der erste Flöte — ist. Zur Manier wird dieses Verfahren alsdann in T. 25 ff., wo kaum ein Gedanke erklingt, ohne echomäßig wiederholt zu werden. Der Vierundsechzigstel-Schauer T. 36 läßt natürlich auch zweimal das Orchester in seinen Grundfesten erbeben. Diese Methode erfährt T. 51 ff. alsdann ihre nachdrückliche Schlußbekräftigung. Es mag genügen, auf die grundsätzliche Änderung dieser Methode in III hinzuweisen, wo Beethoven diese Wiederholungen aber eben nicht einfach streicht, sondern aus dem Vollen heraus ein Neues schafft. Das Minuziöse

weicht dem Großzügigen, wie ein kurzer Vergleich beispielsweise des Holzbläser-Gehüpfes (II, T. 43 ff.) mit der weitatmigen Melodie III, T. 31 ff. klar erweist. Einige melodische Einzelheiten bestätigen die bereits gewonnenen Erkenntnisse. II T. 55/56 entspricht III T. 36. Der musikalische Einfall ist in II zweifellos origineller. Er erlaubt jedoch einen Einwand. Es ist in bestimmtem Sinne eine Spur Augenmusik dabei. Die verminderte Terz H—des ist für ein unbefangenes Ohr in diesem Zusammenhang nicht ohne weiteres als solche faßbar. Nach dem vorhergehenden harmonischen Gedankengang kann man ebensogut die große Sekunde H—cis hören. Diese aber wäre sinnlos. Es ist theoretisch eine gute Idee, das den Hauptgedanken des Allegro beginnende c dadurch gleichsam herbeizuzwingen, daß es durch seine kleine Unter- bzw. kleine Obersekunde vorbereitet wird. Uns Wissende bereiten die drei ominösen Töne ein pikantes Wohlbehagen —gewiß. Den Unbefangenen müssen sie jedoch irritieren. Wie anders gibt III denselben Gedanken durch ebenfalls drei Töne wieder. Hier ist alles blühendes Leben, unmittelbare Empfindung. Dabei einfach —freilich —und weniger originell. Weniger geistreich. Wer den Takt III 36 als simpel tadelt, vergegenwärtige sich, daß die Musik im Gegensatz zu den bildenden Künsten kein Sein, sondern ein Geschehen, ein ständiges Fließen, ein Werden zum Inhalt hat. Keine Note, kein Takt soll und kann als solcher wirken, sondern nur im Zusammenhang. Dieser Takt aber ist durch das, was vorhergeht, und das, was ihm folgt, auf eine derartig hohe Plattform des Geschehens gehoben, daß er mit seinen drei nur von Kontrabässen und Violoncelli wiedergegebenen Tönen zu dem Wirkungsvollsten gehört, was Beethoven geschrieben hat.

Diese drei Töne bergen die funktionelle Bedeutung des Adagio in nuce. Was sie im kleinen bewirken, das erreicht die ganze Einleitung im großen. Beethoven hat gerade bei dieser Ouvertüre, um die er sich so intensiv mühte, mit der Einleitung gewiß nicht nur eine Aneinanderreihung schöner Melodien und gefälliger Gedanken —just zur Unterhaltung —geben wollen. Er will vielmehr den Hörer auf das große tönende Ereignis des Allegro vorbereiten. Und er will das sowohl in I wie in II und in III. In I wendet er in den unmittelbar überleitenden Takten freilich eine grundsätzlich andere Methode an. Nach dem Rezept 𝅗𝅥=♩ läßt er die rhythmische Bewegung der Einleitung in den ersten Takten des mit Allegro bezeichneten Teiles weiterspielen, um das eigentliche Allegrothema überhaupt erst im 17. Takte des Hauptsatzes beim Schopfe zu fassen. In Wirklichkeit beginnt das Allegro eben erst T. 58 der Ouvertüre. Die Vermittlung ist mehr fürs Auge denn fürs Ohr da, und die ganze vorbereitende Wirkung der Einleitung verpufft harmonisch, weil vor Beginn des Hauptgedankens ein Schluß auf der Tonika erfolgt. Die Idee ist dieselbe wie bei II und III. Sie ist jedoch nicht restlos in klingendes Leben umgesetzt. Hier liegt eine bedeutsame Minderwertigkeit von I gegenüber II und III. Hier, und nicht im Unterschied des »leichten, weiblichen Schrittes«

zur »Adlergleichheit«!*) Deshalb hat aber das Andante von I doch dieselbe funktionelle Bedeutung wie die Adagiosätze von II und III. Um die Verwirklichung der Beethovenschen Idee klarzulegen, beginnen wir am besten mit III, wo sie am vollkommensten geschieht.

Die Geschichte der unmittelbar überleitenden Takte kann zugleich als Geschichte der drei Einleitungen bezeichnet werden. In III erfüllt T. 36 seine Aufgabe restlos. In III erfüllt auch die Einleitung ihre Aufgabe restlos. Sie ist — harmonisch betrachtet (und die Harmonik ist ihr Lebensnerv!) — eine einzige riesige Dominante, die schließlich die ausgiebige (!) Tonika des Allegrobeginnes herbeiführt. Eine Frage von großartigem Pathos, der eine Antwort (im Allegro) folgt, die nicht minder gewichtig ist. Das unisone G des Beginnes ist gleichsam das Programm. Und dieses Programm wird bis zur letzten Folgerung erfüllt. Keine Funktion tritt in diesem Adagio auf, die nicht dominantische (bzw. vorübergehend subdominantische) Bedeutung beanspruchte. So erzwingt eine Dominante die andere, und die Tonika (C-dur) wird peinlichst gemieden. Viele Klänge gewinnen zwar tonikale Bedeutung, aber nur, um sie sofort mit der dominantischen zu vertauschen. Die Tonika aber der Ouvertüre selbst läßt sich nicht bannen, ehe ihre Zeit — zu Beginn des Hauptsatzes — erfüllt ist.

Eine nahezu gleiche harmonische Konsequenz waltet in II. Nur leichte Schatten trüben sie. Es ist bezeichnend, daß diese kleinen Schönheitsfehler mit anderen geringfügigen Mängeln ursächlich zusammenhängen. Der abrupt unterbrochene Anfang bedingt bei II in T. 2 ein Ausruhen auf einer Harmonie, die das unbefangene Ohr als C-dur-Tonika (!) in Sextakkordlage hört (das ominöse, bereits in anderem Zusammenhange gerügte G der Blechbläser und Pauken, welches in III wegfällt, bedingt zwar nicht, aber verstärkt diesen Eindruck). Die Wiederholung macht die Sache auch nicht besser. Im übrigen ist Beethoven aber auch hier bestrebt, die Tonika zu meiden, um ihr ihre ganze Wirkung für den Allegrobeginn aufzusparen. Durch den eben beschriebenen Anfang erschwert der Komponist sich seine Aufgabe selbst. Durch die minutiöse Klein- und Feinarbeit, sowie auch durch die absolute Ausdehnung des Adagio ebenso. Die Kürzung bei III hat demnach einen tieferen Sinn, eine innere, geistige Bedeutung.

Und nun zu I. Das einleitende Andante hat genau denselben Sinn wie in II und III. Das Streben, die Tonika zu meiden, ist völlig offenkundig. Es ist in der Literatur nirgendwo genugsam beachtet, daß auch I mit einem unisonen G beginnt. Das ist kein Zufall. Dieser Ton hat Bedeutung, Geist, Inhalt und — Zweck. Er ist auch in I »programmatisch«. Er umfaßt ein ganzes Kapitel, und dieses Kapitel ist allen drei »Leonoren«-Ouvertüren gleichermaßen eigen. Das mögen sich diejenigen gesagt sein lassen, die keine inneren Beziehungen zwischen I einerseits und II und III andererseits entdecken

*) Marx, a. a. O., S. 337 bzw. 358.

können. Das von diesem Tone angekündigte Programm wird jedoch in I nicht strikt durchgeführt. Schon im 9. Takt schleicht sich eine verräterische (wenn auch durchgehende) Tonika (C-dur) ein, die jedoch nicht so gefährlich ist wie die eben besprochene in II, weil diese auf die Thesis fällt, während hier nur der zweite Schwerpunkt des Taktes von der Tonika in Anspruch genommen wird. Schwerer wiegt die in T. 27 ff. stattfindende Abirrung vom »Programm«. Hier haben wir die Melodie, über die alle Erläuterer alten Stils so viele bewundernde Worte äußern und die der alte Beethoven innerlich verwünscht haben mag, weil sie es ist, die ihm den Strich durch die Rechnung macht. Noch kein eigentliches Loch. Schwebt sie ja doch über dem *Moll*-Dreiklang der Tonika hin. Aber einen beträchtlichen Teil der Wirkung, die T. 58 auslösen soll, verschlingt sie dennoch. Und sie ist schlimmer als der Lapsus zu Beginn von II. Erstens ist sie dem kritischen Punkt (T. 58) näher gerückt, und zweitens ist sie viel anspruchsvoller als die eine verlassene Tonika in II. Hier setzte Beethoven ein, als er sich an die Komposition von II machte, hier baute er weiter, als er III in Angriff nahm.

Diese Studie ist, wie gesagt, grundsätzlicher Natur. Sie gibt die Analyse nicht als Selbstzweck. Sie greift nur ein paar charakteristische Punkte heraus — lediglich zu Demonstrationszwecken. Sie will dartun: auf *diese* Weise vermag man unter Verzicht auf jegliches gefühlsverbrämte Geschwätz mit ausschließlich musikalischen Mitteln einem musikalischen Kunstwerk beizukommen. Es handelt sich ums Prinzip. Das kann gut sein, selbst wenn die vorstehende Erörterung des Einzelfalles anfechtbar wäre. Und vor allem eins: nicht jedes von Beethoven, Bach, Mozart beschriebene Notenblatt schreit nach wortreicher Analyse. Diese darf niemals Selbstzweck werden. Sie soll einzig in den Dienst der großen allgemeinen wissenschaftlichen Forschung treten. Die Biographien brauchen beileibe nicht dicker zu werden. Sie sind schon umfangreich genug. Wahrscheinlich werden die Bände sogar schmäler, wenn alle Gefühlsergüsse über Bord geworfen und durch rein sachliche Erörterungen ersetzt werden. Sicherlich vermag eine in wissenschaftlichem Geiste getriebene Stilkritik viel zur biographischen Aufhellung einer großen Musikerpersönlichkeit beizutragen.

PAUL HINDEMITH

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Bild der komponierenden deutschen Jugend: man ist stark in Grundsätzen, im allgemeinen ernst und sogar philosophisch, mit fertiger Ästhetik ausgerüstet, auf absolute Originalität, also Anderssein eingestellt. Aber es fehlt gerade darum im Durchschnitt Wesentliches: Fähigkeit zur Sammlung ab-

seits des Betriebes, der mit seinen fortgesetzten Aufführungsmöglichkeiten lockt; freie Beweglichkeit in der Handhabung der Kunstmittel. Und Grundschwäche bleibt: Feindschaft gegen das Dionysische, die Angst vor allem, was beschwingt, blut- und glutvoll ist, wird hervorgerufen eben durch Übertreibung jener Vorzüge, die hier, als charakteristisch vorangestellt, sich sofort als dogmatische Verzerrungen kennzeichnen. Hinzuzufügen wäre noch, daß eine immer wieder feststellende und neue ästhetische Lehrsätze verkündende Kritik an dieser Entwicklung starken Anteil hat. Die gegenseitige geistige Beeinflussung von Produktion und Kritik, die nie stärker war als jetzt, ist mit schuld an der allmählich wachsenden Entfernung der Musik vom Urquell. Das Übermaß an Kritik, immer bemüht, ihre Unentbehrlichkeit zu beweisen, muß von selbst zu solchen Übelständen führen.

Schreibtischmusik und Schreibtischkritik sind typische Merkmale dieser Zeit. Und obwohl gewiß die deutsche Produktion als Arbeitsleistung nicht nachgelassen hat, geht doch durch die Welt die Mär, die Kraft zum Schaffen sei in Deutschland versiegt. Tatsache freilich ist, daß der Wille zur Tiefe, zur metaphysischen Durchdringung der Musik mancherlei Bedeutendes, aber auch sehr viel Trockenes hervorbringt. Wie lange andererseits sich das in anderen Ländern Geschaffene, äußerlich viel Blendendere erhalten wird, läßt sich heute nicht voraussagen. Auf die großen Entwicklungsbögen kommt es an. Was kann sich an weithin wirkender Kraft mit Strawinskij messen! Durch ihn glaubt man die Romantik endgültig erledigt. Aber kann Strawinskij, selbst nicht frei von Widersprüchen, der Welt in demselben Sinne Beispiel sein wie andere, die vor ihm gelebt haben! Kann er die Zukunft nach seiner Art, als wegbahnender Meister, formen?

Das Dionysische, das sich dem Romantischen verknüpft, mag viel verschuldet haben. Rauschmusik ist gewiß nicht als Ziel wünschenswert. Alle Stufen materialistischer Musik entspringen solcher Schwelgerei. Den Rausch aber als Mittel zu höherem Ziel ausschalten wollen, heißt auch das hemmen, was der Kunst als zeugendes Element unentbehrlich ist: Inspiration.

Es ist nun leider nicht zu bestreiten, daß Inspiration nur in ganz wenigen musikschaffenden Individuen noch tätig ist. Sie, die den eigentlich schöpferischen Menschen ausmacht, ist immer mehr vor dem Willen, das Dagewesene zu meiden, zurückgewichen. Das Unterbewußte, das Traumhafte ist von unablässig wirkendem Bewußtsein bedroht. Der Ausgleich zwischen beiden hat zu bestehen aufgehört: die Synthese von Geist und Sinnlichkeit, die sich auf immer höherer Stufe zu vollziehen hätte, ist offenbar gehemmt; künstliche Primitivität wird als Ersatz für die echte, exotisches Volkstum als Ersatz für heimisches angenommen und verwandt.

Und doch hat sich daraus eine in ihren Gipfeln bezaubernde Kunst da ergeben, wo letzte Feinkultur sich bemühte, auch das Künstliche als Substanz für neue »sonorités« fruchtbar zu machen. Das ist für die französische Musik um

1900 typisch und auch heute, im Zeitalter Strawinskijs, im wesentlichen noch gültig.
Die deutsche Musik, will sie selbständig und eigen bleiben, hat einen anderen und sehr viel weiteren Weg zu gehen. Mit Gewalt streift sie das Akademische ab und zwingt sich zu jenem linearen Kontrapunkt, den die Theorie als für Bach alleinseligmachend entdeckt hat. Zweifellos der geradeste Weg zur Reinigung der Musik; nur muß er von einem Phantasievollen beschritten werden.
Das Lineare, als Programm verfochten, tritt sofort in Gegensatz zu der freien Bewegung unabhängiger Stimmen, die es sein will. Mit der Auflösung der Tonalität, mit der Ablehnung der Kadenz will es die Fesseln abgeworfen haben. Aber dies allein kann nicht entscheidend sein.
Absolute Musik muß unfruchtbar werden, wenn sie nicht durch einen schöpferischen Klangsinn und durch einen menschlichen Untergrund genährt wird. Raschheit der Produktion, wie sie an einigen Jüngeren auffällt, wäre an und für sich nicht Beweis für die Fruchtbarkeit der Phantasie. Es gibt auch eine Methode des linearen Kontrapunkts. Wer ihr verfällt, wird Pedant mit umgekehrten Vorzeichen.
Das Urteil aber über den schöpferischen Wert des Geschaffenen: Unterscheidungsvermögen für das in Freiheit oder nach Methode Erzeugte wird nur durch eine mit der Erkenntnis des Methodischen ausgerüstete Intuition gegeben. Niemals war der Kampf gegen Schreibtischmusik und -kritik notwendiger als heute. Die Zukunft der deutschen Musik hängt geradezu davon ab.

* * *

Dies mußte vorausgeschickt werden. Es ist der Hintergrund für die schöpferische Persönlichkeit. Hintergrund und Schauplatz.
Wenn *Paul Hindemith* diesem Kapitel den Namen gibt, so geschieht es darum, weil er der einzige unter den jungen Deutschen ist, der sich von Natur durch ein Dogma nicht fesseln läßt. Seine Phantasie ist frei und duldet keinen Zwang. Er hat den Trieb, die Verbindung der Volks- und Höhenkunst zu schaffen. Ohne irgend etwas von den Eroberungen der neuen Musik aufzugeben, verläßt er doch den Urboden nicht. Das ist seine Stärke. Das ist die neue Richtung, zu der er sich bekennt.
Hindemith ist der Typ des unbürgerlichen Menschen. Da er überdies im Süden Deutschlands geboren ist, hat er mehr Musikantisches in sich als der deutsche Durchschnittsmusiker. Man sieht ihn als Geiger, Bratschisten und an irgendeinem Schlaginstrument sich die ersten Sporen verdienen; auch in den Tanzlokalen gibt er den Ton an. Als Kind dieser Zeit aber hat er eine gesunde Pietätlosigkeit in sich, keine Spur von Sentimentalität, auch Abneigung gegen die Methode. Wenn der Mensch und der Musiker nie voneinander zu trennen sind, so darf man von Hindemith behaupten, daß Mensch und Musiker in ihm den Drang haben sich auszuleben. Es ist etwas von dem Kabarettisten in ihm. Er hat bei dem Kammermusikfest in Donaueschingen,

wo ein deutscher Fürst alljährlich eine Schau über die junge Produktion veranstaltet, mit seinem cellospielenden Bruder tolle Streiche verübt, während die repräsentativen Gäste nebenan würdig und festlich tafelten. Im Höllenspektakel fühlt er sich wohl. Man wird fragen, ob sich das mit dem Ethos verträgt, das der deutsche Musiker von sich rühmt. Aber Hindemith trägt es in sich, man spürt es in seinem Gesicht, man fühlt es in seiner Musik. Er ist im letzten Grunde ernst, ohne seine Stirn in Falten zu ziehen. Dadurch unterscheidet er sich von der Schar junger Musiker, die das Moderne als Methode, ohne Freiheit ausüben.

Man muß den jungen Hindemith mitten im Karneval des Lebens packen, um den neuen Musikertyp zu fassen, der sich in Deutschland bildet. Darin, daß er das Chaos der modernen Welt, das Zusammenklingen wirtschaftlichen und geistigen Getriebes als Anregung für sein Schaffen empfindet, nähert er sich Strawinskij. Auch zu Hindemith spricht der Rhythmus des Lebens so eindringlich, daß er sich in Musik überträgt. Die Rücksichtslosigkeit dieses Lebens trägt dazu bei, ihn von der deutschen Erbschaft an Romantik zu entlasten. Die alte Welt, das fühlt er, ist zusammengestürzt. Eine neue ist zu erbauen. Aber nicht dies allein bildet den Typus Hindemith. Charakter und Schicksal des deutschen Volkes tragen dazu bei, ihm eine besondere Grundfarbe zu geben. Es ist nicht nur Heiterkeit und Sorglosigkeit, die durch den Menschen und den Musiker Hindemith klingt.

* * *

Das Werk, das seinen Namen zum ersten Male bekannt machte, ist sein Streichquartett op. 16, C-dur. Es zeigt auch die unverkennbare Physiognomie eines Menschen, der mit freigewordener Hand eine freie Phantasie betätigt. Hier auf dem Gebiete, wo der Akademismus Triumphe feiert und die ziellose Polyphonie Regers oft nur das Auge befriedigte, wagt es jemand, rein zu musizieren, ohne Problemen nachzuhängen. Schönberg hatte, in dem Gefühl der Abnützung des Tonmaterials, Schritt um Schritt bedacht, um nur ja nicht in das Gewöhnliche, in die Wiederholung, in die Sequenz zu verfallen. Er hatte mit bohrender Dialektik die Einmaligkeit des Gedankens gesucht. Er steht am Ende der Musikzivilisation. Sein Gefühl mag stark sein, aber sein Blut ist verdünnt. Paul Hindemith hat Schönberg zwar erlebt, aber nur, um desto unbekümmerter auf den Urquell der Musik zurückzugehen. Er ist voll von der drängenden Volkskraft, die sich aber mit allen Mitteln neuerer Technik und in durchaus persönlicher Art äußert. Bei alledem bleibt diese Musik nicht äußerlich, sondern sie kommt aus den Tiefen eines Musikers, der sich zugleich als Vertreter einer bestimmten Rasse fühlt.

Hindemith erhebt selbst Einspruch dagegen, daß man seine Themen oder Motive zitiert. Immerhin muß gesagt werden, daß ein Thema wie das schwunghafte Hauptthema in seiner Mischung von rhythmischer Bestimmtheit und einer Beweglichkeit, die sich in fast trillermäßigen Sechzehnteln kundgibt,

schon für die Art des Musikers kennzeichnend ist. Dies ist nicht sein erstes Quartett. Eines in f-moll op. 10 hat sich mindestens als Probe seines sicheren Könnens und seiner Lebendigkeit erwiesen. Aber erst jetzt hat er sich von den Fesseln der Tradition befreit, vielmehr sie so gelockert, daß sie ihm zum selbstverständlichen Handwerkszeug seiner Phantasie werden: So kann er heute C-dur wählen, die wasserfarbene Tonart, die ihm aber nur Vorwand wird, um sich phantasievoll auszuleben. Man findet zwar in der folgenden Weiterentwicklung des Themas die Spuren jener chromatischen Sequenz, die noch oft genug im Verlaufe des Werkes auftritt. Hindemith macht keine krampfhaften Umwege der Fortschreitung, aber die gewöhnliche Modulation gewinnt unter ihm doch einen besonderen Ausdruck und öffnet den Weg zu Entwicklungen, die ein springlebendiges Temperament kennzeichnen, aber immer wieder die Linie im Auge haben. Dabei zeigt sich eine Freiheit in der Auffassung tonaler Beziehungen, wie sie ein Dilettant der Atonalität nicht kennt, und der Weg zum C-dur wird mühelos zurückgefunden. Die thematische Arbeit steht im Dienste der Klangfantasie. Freie Dynamik und Agogik verknüpfen sich ihr und fördern sie.
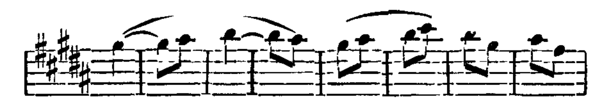
Hindemith ist Bratschist. Es ist nur zu natürlich, daß seine Klangfantasie primäre Eingebungen aus dem Klang der Bratsche schöpft. Auch in diesem Werk spielt sie ihre Rolle und führt zu einer neuen und eigenartigen Variation des Urmotivs. Wie diese Bewegung sich allmählich verbreitert, um einer ganz anderen, sehr wilden Platz zu machen, in der die rhythmische Figur entscheidend wird, während darunter die Bratsche ihr chromatisches Ostinato betont und das Cello mit sich zieht; wie die rhythmische Figur immer wieder ihre Lebendigkeit betont und den übrigen Stimmen mitteilt, wie die Bratsche Sekundentriolen dazwischen webt, und die beherrschende rhythmische Figur in völliger Freiheit diese Episode weiterführt, das ist jung und neu.

Die Phantasie bedient sich eines neuen Mittels zur Weiterentwicklung. Es läßt das Urmotiv vom Cello aus in der Vergrößerung des Achtelschritts erscheinen und gibt ihm damit eine tiefe und eigene Deutung: aber doch nur, um mit desto größerer Entschiedenheit die rhythmische Urform des Motives durchzusetzen. Dies geschieht mit Erinnerung an das Allegro maestoso; nicht ohne starke Verwendung polyphoner Formen, die aber nicht methodisch durchgeführt werden, und mit dem größten Klangaufwand der vier Instrumente. Es ist trotz aller Sprunghaftigkeit im Detail eine einheitliche Form erreicht; die Ripresa besteht noch, aber sie ist durch die Phantasie umgedeutet, die thematische Arbeit durch junges Temperament zur reinen Inspiration umgeschaffen. Das Feuer belebt auch die Sequenz.

Der zweite Satz (sehr langsam) ist, wie vieles Schönbergsche, in seiner Abstammung aus dem Reiche des Tristan ohne weiteres zu erkennen; freilich ist auch hier eine Umformung durch neuen Geist vor sich gegangen. Nichts von romantischer Sentimentalität. Das Russentum Mussorgskijs hat sich

organisch mit deutscher Poesie verbunden. Hier wird die Kunst einer Wiederholung, die doch nicht Wiederholung, sondern Entwicklung ist, für die Sache der Poesie verwandt. Es ist freigestalteter und fortlaufender Gesang, der aus dem Inneren des Menschen strömt und in der Sprache der Kammermusik ungewohnt war. Wir sind auf Seite 33 der Partitur, wo beharrliche Sekunden zwischen erster und zweiter Geige den Weg für einen unerhört feinen, innerlich abgestuften Übergang bahnen. Dann ein zweiter Teil als eine Art Trauermarsch, den die Bratsche vorsingt, während das Cello pizzicato den Schritt markiert. Hier ist eine ganz eigentümliche Farbe erreicht. Entwicklung im Stillstand. Triolen auf einer Note, die sich zwischen zweiter Geige und Cello wiederholen; besonders aber die abwärts gleitende chromatische Skala der zweiten Geige bezeugen eine ungewöhnliche Klangfantasie. Auch im weiteren Verlauf wird die Polyphonie aufgegeben und durch beharrliche Begleitfiguren, über und unter denen der Gesang weiterläuft, der Weg weiter verfolgt und zurückgelegt. Hier lebt, in einer bis ins Allerletzte verfeinerten Dynamik, die Poesie, die wir auch in Hindemiths Liedern finden.

Das Finale (äußerst lebhaft $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$) mit seinem Rhythmus: führt wiederum zu der Volksmusik östlicher Völker zurück. Elementare Kraft und Lebendigkeit ist in ihr. Auf Seite 48, in:



hat der Geist Mussorgskijs Hindemith so völlig ergriffen, daß man meint, er könne sich nicht von ihm befreien. Aber mit der Leichtigkeit, die ihn auszeichnet, und als der große Könner, der er ist, errafft er die rhythmische Hauptfigur, läßt sich von ihr treiben, verlangsamt die Bewegung und überrascht durch eine neue Wendung, die in den übrigen Stimmen imitiert wird.

Mit wachsendem Ungestüm befreit er sich vom Takt und läßt die rhythmische Figur sich mit barbarischer Gewalt zwischen Fermaten ausleben. Die Raschheit, mit der er von Rhythmus zu Rhythmus, von einem tonalen Gefüge zum anderen springt, um schließlich das C-dur mit äußerster Entschiedenheit zu behaupten, hat etwas unbedingt Zündendes.

Ein op. 16 bedeutet einen Schritt weiter auf dem Gebiete des Quartetts. Es besteht aus fünf Sätzen, von denen aber der zweite und vierte nur Einleitungen zu den folgenden sind. Wiederum wird die Sonatenform frei erlebt, aus Eigenem umgestaltet. Die gehäufte Chromatik, die im C-dur-Quartett die Lücken zu füllen suchte, ist aufgegeben. Eine weitausgreifende Diatonik, die ganz neue Beziehungen entdeckt und ruhig durchführt, ist für sie eingetreten. Daraus ergeben sich überraschende Wirkungen.

Kein Zweifel: die Quartettform ist das, worin Hindemith sich am wertvollsten

darstellt. Man darf seine Quartette Meilensteine seiner Entwicklung nennen. Diese Form regt seine Phantasie an, sich in zuchtvoller Freiheit auszuleben. Sein Klangsinn entzündet sich an dem Wettbewerb der Instrumente; und dies um so mehr, als die Quartettvereinigung, der er als Bratschist angehört, das von seiner Einbildungskraft Erträumte mit Leidenschaft auszusprechen vermag.
Die Sonaten für einzelne Instrumente: für Violine, Bratsche, Viola d'amore, Cello mögen als andere, interessante Versuche gelten, den Querschnitt seiner Persönlichkeit in konzentriertestem Klang zu geben. Aber hier fehlt die Anregung der Klangfantasie durch das vierköpfige Ensemble, das zwischen der Fülle des Orchesters und der Enthaltsamkeit des Soloinstruments eigene Wege zieht und zu neuen Kombinationen fortschreitet, ohne undurchsichtig zu werden. Hier wird auch die Entwicklung rascher. Oft ist sie nur angedeutet, nur skizziert. Das Tempo des Menschen Hindemith entspricht in dieser Raschheit auch der Modulation. Sein Rhythmus läßt das Gewagteste natürlich erscheinen. Aber in den langsamen Sätzen offenbart sich mit Ruhe der Innenmensch.
Aber Hindemith wäre nicht Kind seiner Zeit, wenn er immer auf der geraden Linie der Entwicklung bliebe. Das Quartett ist letztes, reinstes, reifstes Ergebnis eines Menschentums, das sich übrigens in vielfarbiger Buntheit, im Kreuz und Quer des neuen Lebens austoben muß, um die ganze in ihm ruhende, die überschüssige Kraft auszuwerten. Es ist der Geist Igor Strawinskijs, der auch in ihm lebt. Seinem zigeunerhaften Trieb kann er ja, in der europäischen Welt als Quartettspieler und Komponist umherziehend, nachgeben. Farbe und Licht in der Bewegung des großstädtischen Lebens festzuhalten, mutwillig Akkorde aneinanderzureihen, die keine Akkorde, sondern nur rhythmisch organisierter Lärm sind: auch dies reizt ihn. Er schreibt »1922« Suite für Klavier, op. 26, die der vollkommenste Ausdruck dieses seines drängenden Wesens ist. Die Titelzeichnung, eine Originalzeichnung des Komponisten selbst, ist mit ihrem Zusammenstoß von Menschen, Beförderungsmitteln, Laternen, elektrischen Drähten ein Spiegel des Chaotischen. Die Tollheit des Kabarettmenschen drückt sich darin aus. Der Rhythmus der Welt hat in den Stücken: Marsch, Shimmy, Nachtstück, Boston, Ragtime seine Ausprägung gefunden. Wir denken da sofort an die Piano Rag Music Strawinskijs, an die musikalischen Purzelbäume der jungen Franzosen, die einst die »Six« waren. Metaphysischer Unsinn. Lust am Grotesken, das die letzte Überwindung des Romantischen sein will. Diese Suite mag als Abglanz des Höllenlärms gelten, den Paul Hindemith mit seinem Bruder, dem Cellisten oder mit seinen Quartettgenossen auf altersschwachen Klavieren vollführt, auf die Gefahr hin, sie zur Strecke zu bringen.
Derselbe Geist beherrscht die Kammermusik Nr. 1 op. 24, Nr. 1 für Flöte, B-Klarinette, Fagott, B-Trompete, Schlagzeug, Harmonium, Klavier, Geigen, Bratsche, Cello, Kontrabaß. Beim Schlagzeug wirken Xylophon, Kleine

Trommel, Holztrommel, Kleine Becken, Tamburin, Triangel, eine mit Sand gefüllte Blechbüchse, Sirene, der Stab aus einem Glockenspiel mit. Auch hier spüren wir, daß Strawinskij der geistige Vater dieser Musik ist, die übrigens bei Hindemith die Farbe eines mehr germanischen Temperaments annimmt. Der Klangsinn des jungen Komponisten zieht aus dem Zusammenwirken aller dieser Instrumente, die zum Teil nur Lärminstrumente sind, starke Anregungen. Diese Kammermusik kann nicht ganz den Mutwillen seiner Klaviersuite haben, weil das Klavier ein buntes, atonales Nebeneinander mehr begünstigt als die gemischten Instrumente, hat aber starken rhythmischen Wechsel und mündet selbstverständlich in einen Foxtrott, der den Übermut der Menschen tatkräftig betont. Eine Kammermusik für fünf Bläser wiederum gibt zwar Kirmesmusik, ist aber gehaltener und am eindrucksvollsten im langsamen Satz, wo das berühmte Ostinato Hindemiths eine eigentümliche melancholische Färbung gewinnt.

Denn wir müssen uns immer gegenwärtig halten, daß aller Übermut Hindemiths nur darum wirkt, weil er auf dem Grunde des Ernstes ruht. Leuchten wir in ihn hinein, so entdecken wir den Lyriker, und es gibt kein Werk, das nicht ein Gran Poesie enthält. Seine Lieder, zuweilen nur Versuche, haben einen ganz eigenen Ton. Hier hat Schönberg seine Spur gezeichnet in dem Streben nach einem neuen Melos. Es gelingt Hindemith sein Melos aus den Tiefen der Dichtung zu schöpfen. Sehr bezeichnend für diese seine lyrische Art ist der Liederzyklus »Die junge Magd«, op. 23, Nr. 2, auf sechs Gedichte von Georg Trakl. Die rhythmische und harmonische Freiheit, mit der sich die Altstimme fortbewegt, ihre Verknüpfung mit zwei Blasinstrumenten, von denen die Klarinette im dritten Stück eine reizende Beweglichkeit entfaltet, während die Flöte im letzten die Stimme hübsch umspielt, und das Quartett die Untermalung vollendet, hat etwas außerordentlich Gewinnendes. Es ist eine Folge von sechs kleinen und kennzeichnenden Seelenbildern. Die Menschlichkeit atmet in ihnen.

Auch die Oper mußte den reizen, den das Leben in allen seinen Formen lockt. Sein Tempo verlangt den Einakter. Er hält sich an modernste Dichtungen: »Mörder! Hoffnung der Frauen« von Kokoschka, »Nusch-Nuschi« von Franz Blei, »Sancta Susanna« von August Stramm fordern seine Musik heraus. Als sie in Stuttgart von Fritz Busch aufgeführt wurden, waren die Philister entrüstet. Denn diese Texte im allgemeinen waren nicht gerade zartfühlend. Aber die Musik Hindemiths, zusammendrängend, hat expressionistischen Charakter und bezeugt eine Phantasie, die zuweilen an die berühmten Vorbilder Wagner und Strauß noch eng anknüpft, in anderen Augenblicken aber Freiheit gewinnt, wie wir sie sonst in der modernen Oper nicht kennen.

Hindemith schafft aus der Fülle. Er ist eine moderne Musikantennatur. Einer, der das Gebiet zwischen Tonalität und Atonalität mit letzter Freiheit durchstreift, aber immer wieder sein Zentrum findet. Einer, der im weiten

Bogen ausführt, dann wieder zusammendrängt. Ein Rhythmiker von seltenster Prägnanz und Wandlungsfähigkeit. Kurz, ein Musiker, der, soweit er auch im Gebrauch der Kunstmittel geht, doch die Beziehung zum musikalischen Urboden aufrechterhält. Mehr Instinkt als Intellekt. Aber seine Musik ist echtester Nachhall seiner Zeit und immer sich erneuernder Jugend. Man möchte so gerne an den jungen Richard Strauß denken.

* * *

Nachwort: Monate sind vergangen, seit ich dies alles geschrieben habe. Es behält seinen Wert, bedarf aber einer dämpfenden Ergänzung. Das Fließende der neuen Musik spottet jeder endgültigen Formulierung, wie der Mensch, der sie schafft. Paul Hindemith ist in der letzten Zeit mehr, als man von ihm annehmen konnte, von der Linie seines Instinkts abgebogen. Oft so, daß der Abstand zwischen ihm und den anderen keineswegs mehr so weit scheint wie früher. Da er aber kein Intellektueller ist, so könnte er durch die Methode des Intellektualismus entwurzelt werden, wenn sein Instinkt nicht stark genug ist, sie zu überwinden. Als reisender Quartettist läßt er erstens allzuviel fremde Musik durch Hirn und Finger gehen und wird zweitens vom Betrieb erfaßt. So treten Arbeiten, ohne Sammlung geschaffen, ans Licht, die rasch wieder im Dunkel zu verschwinden hätten. Aber nunmehr ist Hindemith ein berühmter Mann geworden, er wird ausgenützt und als Vorwand für innerlich unberechtigte Aufführungen verwandt.
Dies ist zu sagen, aber auch zu hoffen, daß Hindemith sich nach solchen Zwischenfällen finden und ganz unspekulativ, nur seiner Natur folgend, im freien Spiel der Kräfte emporsteigen wird. Denn es wäre ein Schicksal zu nennen, müßten wir eine solche Hoffnung begraben.

DIE MUSIKALISCHEN FORMEN IN MEINER OPER »WOZZECK«

VON

ALBAN BERG-WIEN

Weit davon entfernt, den musiktheoretischen und auch sonstigen Anschauungen des Herrn Emil Petschnig entgegenzutreten — das besorgt, besser als es Worte vermögen, jeder Takt meiner Musik —, seien hier nur aus der Unmenge von offensichtlichen Unwahrheiten, die sein Artikel »Atonales Opernschaffen«*) enthält, einige besonders krasse richtig gestellt. Es ist falsch, daß die 2. Szene des 1. Akts »insofern dem Wesenszuge einer Rhapsodie entspricht, als sie *musikalisch sehr zerrissen* gehalten ist«. Sie ist vielmehr, da ihr — quasi als Thema — eine Folge von drei Akkorden zu-

*) »Die Musik«, XVI/5 Februarheft 1924.

grunde liegt, auf die frei variierend die ganze Entwicklung der Szene aufgebaut ist, ein vollständig geschlossenes Stück, das außerdem seine deutliche Gliederung dadurch erhält, daß darin die einzelnen drei Strophen und der Refrain eines — entsprechend dem wahren Wesenszug der Rhapsodie: *volkstümlich* gehaltenen — Jägerliedes in konstruktiv wohlerwogenen Abständen eingeordnet sind. Ebenso ist die »Phantasie« der 2. Szene des 2. Akts keineswegs »das bei den Atonalisten übliche plan- und ziellose Herumwirtschaften«, sondern — den Sinn einer solchen Verbindung von »Fantasie und Fuge« erfüllend — eine Vorbereitung der ihr nachfolgenden Tripelfuge, was hier u. a. dadurch geschieht, daß ihre Themen planmäßig eingeführt und (vorerst auf mehr harmonischer Grundlage) verarbeitet werden, damit ihrem eigentlichen Ziele, der rein kontrapunktischen Form der Fuge zustrebend. Wird hierdurch schon die weitere Bemängelung des Herrn Petschnig, er »hätte sich die motivische Grundlage dieser Tripelfuge als der schon vorher festzustellen gewesenen Charakteristik der an dieser Szene beteiligten drei Personen entnommen gedacht«, hinfällig, wie erst, wenn ich ihm sage, daß diese drei Themen sogar schon früheren, eben den dieser Charakteristik dienenden Szenen entnommen sind. Auch sein Geständnis, »sich die Sonate (II./1.) aus ihrer infusorienhaften Thematik zu rekonstruieren nicht gekonnt zu haben«, ist keineswegs ein Beweis dafür, daß ihre Form nicht doch einem ganz strengen klassischen Sonatensatz (mit Exposition und auskomponierter Wiederholung, Durchführung und zweiter Reprise mit Koda) entspricht, dessen als Haupt-, Überleitungs-, Seiten- und Schlußsatz deutlich zu erkennenden Themen, was ihren Umfang anlangt, nicht infusorienhafter sind als die vieler Beethoven-Sonaten. Mit der weiteren Behauptung, »den Scherzoteil (II./4.) bestreitet ein Ländler und ein Walzer«, ist auch die Form dieser Szene — da ebenso mißverstanden — ganz unzulänglich wiedergegeben und damit ihre Gestaltung als Sinfoniesatz geleugnet. In Wahrheit sind diese zwei Tanzstücke nur ein Teil des in Anlehnung an klassische Vorbilder symmetrisch gebauten Satzes. Nämlich: Scherzo I, Trio I, Scherzo II — Trio II — Scherzo I, Trio I, Scherzo II. Mit dieser Richtigstellung entfallen aber auch — als ganz unangebracht — alle tendenziösen Hinweise auf »Hans Heiling«, »Rosenkavalier« und »Salome«. Hingegen muß ich Herrn Petschnig recht geben, daß es »eine gewiß höchst gewaltsame Deutung« ist, eine von ihm bezeichnete Partie ein Rondo zu nennen. Ist sie ja doch nur die *Introduktion* zu einem solchen. Das in Charakter und Form allerdings sehr streng gehaltene »Rondo martiale« (II./5) beginnt nämlich erst dort, wo Herr Petschnig zu analysieren aufgehört hat. Ein ähnliches Mittel einer die Wahrheit entstellenden Kritik bewährt sich dann auch bei Besprechung des Adagio-Orchesterzwischenspiels im letzten Akt (III./4—5). Nicht erkennend, daß es sich hier ganz deutlich um ein dreiteiliges Stück in d-moll handelt, wird beanstandet, daß »es mit der Tonalität dieser Überleitungsmusik nicht weit her ist«, und daß ihr Vor-



Franz v. Vecsey



Schlosser & Wenisch, Prag, phot.

Paul Hindemith

zeichen schon »nach zwei Seiten, anscheinend als überflüssig empfunden, *ganz aufgelöst* wird«. Richtig ist aber, daß dort, wo der dieser Auflösung folgende Mittelteil (auch »Modulationsteil« genannt: Bußler) zur Haupttonart zurückleitet (die nunmehr nicht mehr verlassen wird und in der das Adagio ebenso eindeutig schließt, als es angefangen hat), dies durch *Wiedereinführung des Vorzeichens* kenntlich gemacht ist, hiermit schon äußerlich die Behauptung Herrn Petschnigs widerlegend, »daß das Stück eigentlich aus zwei bzw. vier (ob dur oder moll ist nämlich nicht recht erkennbar) Tonarten geht. Also eine harmonische Farce, wie so manches im Vorangegangenen einem formalen Bluff verdammt ähnlich sieht«. Gott sei Dank, nur *ähnlich sieht!* Was so viel heißt, als daß ein Beweis — wenn auch für die Farce einwandfrei gelungen — sich für den Bluff, trotz der verdammten Ähnlichkeit, nicht so ohne weiteres erbringen läßt. Zum Beispiel bei der Rhythmus-Invention der 3. Szene des 3. Akts! Bestünde ihr Formprinzip wirklich nur darin, daß sich in ihr ein bestimmter Rhythmus »*hier und da* wiederholt«, so wäre das tatsächlich nichts, was Anspruch hätte, formal gewertet zu werden. In Wirklichkeit aber ist dieses ganze Stück auf diesem einen gleichsam als Thema hingestellten Rhythmus aufgebaut: Allen erdenklichen Kombinationen, kontrapunktischen Formen (Fugato, Engführungen) und Gestalten (Vergrößerungen, Verkleinerungen, Verschiebungen usw.) unterworfen, durchsetzt dieser eine Rhythmus das *ganze* harmonische, thematische und gesangsmelodische Geschehen dieser Szene. Dies — und vieles andere — zu erkennen müßte ja nicht schwer sein. Allerdings gehört außer dem guten Willen auch ein gewisser Grad von Urteilsfähigkeit dazu, der auf musikalischem wie auch auf anderem Gebiet nicht gegeben zu sein scheint. Sonst könnte z. B. Büchners Werk nicht so mißverstanden werden, wie dies allein die Bemerkung beweist, daß »es sich hier in der Hauptsache nur um ganz schlichte, naiv ihrem sexuellen Triebleben hingegebene Menschen handelt«. Um so verwunderlicher berührt dann das sehr treffende Urteil, daß die Behandlung der Sprechstimme in der Wirtshausszene des 2. Akts (S. 156—159) »ein gänzlich unnatürliches, an *Karikatur* streifendes Verfahren« darstellt. Handelt es sich hier doch tatsächlich um eine solche: Ein vollständig betrunkener Handwerksbursche hält eine Fastenpredigt. Also eine Karikatur im wahrsten Sinn des Wortes, die sich auch in ihrer musikalischen Behandlung kundgibt (was freilich, wie so vieles andere, verschwiegen wird): Zur Choralmelodie des Bombardons kontrapunktieren die übrigen Instrumente einer Heurigen-Musik in der strengen Form einer vierstimmigen Choralbearbeitung.

Daß diese und andere musikalische Formen, dort, wo sie beabsichtigt waren, gelungen sind, mag man mir glauben; auch daß ich imstande bin, ihre Richtigkeit und Gesetzmäßigkeit — eingehender und daher zwingender als es hier möglich war — zu beweisen. Wer sich davon überzeugen will, wende sich an mich; ich bin gerne dazu bereit.

FRANZ SCHREKERS »IRRELOHE« IN KÖLN

URAUFFÜHRUNG AM 27. MÄRZ

BESPROCHEN VON

WALTER JACOBS-KÖLN

Unter allen Anzeichen eines großen Bühnenereignisses hat »Irrelohe«, die fünfte Oper Schrekers, in Köln die Feuerprobe bestanden, die dem Dichterkomponisten das Zeugnis eines unbestrittenen, starken Erfolges ausstellte. Man weiß, daß Irrelohe nur der Name eines bayrischen Ortes war, den er in seiner Phantasie als »Flammen aus einem Wahn« deutete, einem Wahn, der natürlich nicht schopenhauer-wagnerischer Herkunft ist, sondern wie immer bei Schreker aus der sexuellen Sphäre stammt. Und das ist es, was vielen Übelkeit verursacht. Irrelohe wird der Name eines finsteren Schlosses und eines wilden, erblich belasteten Geschlechts, es ist die tolle, tierische Brunst, die in diesen Männern frißt, in dem Grafen Heinrich, der sie in sich bezwingt, und in seinem Halbbruder Peter, der von ihm im Kampf um Eva erwürgt wird. Tatsächlich, und wie Schreker möchte, auch symbolisch. Ebenso dient ihm der Brand des Schlosses als Symbol: nach verloschener Flamme steigt das Morgenrot auf, und Heinrich und Eva gehen einem neuen Tag entgegen. Irre Lohe wird selige Lohe, die Liebe siegt über wilde Glut. Dieser Schluß der Oper wirkt wie angeklebt, die »Erlösungsidee« ist zwar nicht unvorbereitet, aber ungenügend begründet. Schreker ist mehr Bühnensymboliker von plakathafter Deutlichkeit als Psychologe und Gestalter, und innere Wahrscheinlichkeit ist ihm »psychologischer Ballast«. In drei Aufzügen (vier szenischen Bildern) hat er eine aus Naturalismus und Romantik gemischte, regelrechte und wirksame Handlung aufgebaut, die übrigens in manchen Motiven Ähnlichkeit mit der Schloßgeschichte Wartalun von Waldemar Bonsels hat. Wer macht ihm eine solche knappe Exposition, eine so straffe Szenenführung nach? Die Sprache ist nicht frei von abgegriffenen Wendungen, aber immer bildhaft und auch schwungvoll an den Höhepunkten. Es ist ein Text, wie er ihn brauchte als Szenenbildner, Dramatiker und Musiker. Aus dem Klang eines Wortes hat sich ihm, wie er selbst sagt, zunächst eine Handlung für Musik gestaltet, woraus sich ergibt, daß nicht eine musikalische Klangvorstellung das Primäre seiner Inspiration war. Gleichviel, er hat eben doch in einer ungewöhnlichen Phantasie die Fähigkeit der Bühnenvision: zugleich mit der Handlung und ihrer Idee dem Bühnenbild eine symbolhafte Anschaulichkeit zu geben, alle dramatischen Kräfte zusammenzufassen, Wort, Ton, Farbe, Licht und Klang in eins zu denken, den einen Effekt durch den anderen zu überhöhen und auf alle Sinne zu wirken, ohne bewußt eine musikdramatische Idealverschmelzung anzustreben. Schreker geht den Weg zur Oper, gibt aber nicht die Errungenschaften des Musikdramas preis und verleiht dem Orchester

mehr als sonst eine sinfonische Grundhaltung. Man kann seiner Erkenntnis nur beistimmen, wenn er vermutet, daß sein neuestes Werk eine Abkehr von seinen früheren Versuchen bedeutet, der Kunstform der Oper neue Ausdrucksmittel zu gewinnen, um sich dafür in noch plastischerer und deutlicherer Weise den Zielen zu nähern, die er seit dem »Fernen Klang« verfolgt und doch nicht klar gestalten konnte. Er bietet musikalisch weniger Überraschendes, wendet sich noch mehr vom Impressionismus ab, nimmt eine festere Thematik auf, bringt mehr Linie, setzt also die Entwicklung seit dem »Schatzgräber« fort. Er ist reifer, aber auch intellektueller geworden. Er weiß, was er will, und beherrscht die Technik vollkommen. Im übrigen braucht hier das Wesen seiner Musik, die Farbenpracht seines Orchesters nicht geschildert zu werden. In manchen Teilen ist der Klang noch einfacher, harmonischer geworden, aber die Dissonanz ist geblieben. Das Ohr hat sich gewöhnt, mehrere Harmonien zusammenzuhören, obwohl es noch genug Probleme gibt. Man hat die Überzeugung, daß vieles in diesem Stil zukunftsträchtig ist. Unübertroffen ist Schreker wieder als Licht- und Stimmungskünstler. In den feinen Farben des ersten Akts, in den unmerklichen Übergängen ist manches bewundernswert und gefühlsmächtig. Das geheimnisvolle Aufleuchten des Schlosses im Mondschein bedeutet hier einen szenisch-musikalischen Höhepunkt. Die Aussprache zwischen Heinrich und Eva im zweiten Aufzug wird mit der ganzen brünstigen Ekstase, deren Schreker fähig ist, begleitet, doch ist es eine kühle Glut, und das eigentliche, kanonisch geführte Duett bleibt gekünstelt im Klang. Einen breiten Raum gönnt Schreker in Zwischenspielen dem Orchester, um die Singstimmen zu entlasten, fordert aber doch von den Partien des Heinrich und der Eva Ungewöhnliches. Unbedenklich ist die Art, wie er im zweiten Akt für eine Minute den Chor zitiert. Dagegen ist die vom Chor herbeigeführte Steigerung im dritten Aufzug, wo die Menge mit einem achtstimmigen Choral die Trauung in der Kirche krönt, ein Meisterstück. Alles ist hier in einem Zuge gestaltet, die Auseinandersetzung zwischen Peter und Eva, die Festfreude der Hochzeit, Trauung, Volkstanz, Kampf und Brudermord, der Brand von Irrelohe. Es ist eine blutige und wilde Romantik, aber wirksames Theater. Man braucht diesen Akt nur mit dem in Szenen und Episoden brüchigen Elysiumsakt der »Gezeichneten« zu vergleichen, um zu erkennen, was Schreker hier in einheitlich gesteigertem Aufbau erreicht hat. Die Aufführung, die unendliche Mühen gekostet hatte, war in jedem Betracht glanzvoll. *Aravantinos* hatte zum Teil wundervolle, nur leicht in phantastischem Sinne stilisierte Bühnenbilder entworfen, Generalintendant *Rémond* ließ alle Beleuchtungskünste spielen und bewährte sich als szenischer Organisator, kein Lob ist zuviel für *Klemperer* und sein herrliches Orchester.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

SMETANA-ECHO

Zum hundertsten Geburtstag *Friedrich Smetanas* erschienen eine Fülle von Aufsätzen in den Zeitungen des In- und Auslandes. Aus Gründen der Übersichtlichkeit lassen wir die Aufzählung dieser Veröffentlichungen gesondert folgen: *Allgemeine Zeitung* Nr. 79 (3. März 1924, München). »Smetana« von *Erich Steinhard.* — *Arbeiterzeitung* Nr. 60 (1. März 1924, Wien). »Friedrich Smetana« von *Paul A. Pisk.* — *Berliner Tageblatt* Nr. 109 (4. März 1924). »Der Genius des Musikantenvolkes« von *Oskar Baum.* — *Germania* Nr. 66 (4. März 1924, Berlin). »Smetana« von *Bertha Witt.* — *Magdeburgische Zeitung* Nr. 115 (2. März 1924). »Friedrich Smetana« von *Alfred Goetze.* — *Prager Presse* Nr. 61 (2. März 1924). »Bedřich Smetana« von *Zd. Nejedli.* »Smetana im Ausland« von *Karel Burian.* »Zur Ikonographie B. Smetanas« von *J. Pečirka.* »Smetanas Kammermusikwerke« von *J. A. Theurer.* »Smetana und Hans v. Bülow« von *Otakar Hostinský.* »Der Schöpfer« von *Leoš Janáček.* — *Süddeutscher Musikkurier* Nr. 66 (6. März 1924, Nürnberg). »Friedrich Smetana« von *Carl Johann Perl.* — *Württemberger Zeitung* Nr. 52 (1. März 1924, Stuttgart). »Friedrich Smetana«. — *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 315 (2. März 1924). »Friedrich Smetana« von *Tb.*

INLAND

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 15 (26. Februar 1924). — »Die ersten ›Holländer‹-Aufführungen in Berlin« nach den Aufzeichnungen Richard Wagners. Teilabdruck aus Wagner, »Mein Leben«. Die 80jährige Wiederkehr der Monate Januar-Februar, in denen erstmalig der »Holländer« in Berlin aufgeführt wurde, veranlaßte diesen Erinnerungsaufsatz.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG Nr. 117 (4. März 1924, Mannheim). — »Das Stilproblem der ›Alkestis‹« von *Alfred Rosenzweig.* Siehe auch »Musikblätter des Anbruch«.

VORWÄRTS Nr. 120 (11. März 1924, Berlin). — »Musik und Schule« von *Rudolf Malsch.* Bemerkungen zu der ministeriellen Denkschrift über »Musik und Schule« — »Musik und Volk«.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 88 (21. Februar 1924, Berlin). — »Igor Strawinskij« von *Adolf Weißmann.* Verfasser stellt in ausführlicher Betrachtung fest, was uns Strawinskij bedeuten kann. Dazu bedarf es der genauen Analyse dieser musikalischen Persönlichkeit. Einige Punkte seien herausgegriffen. So die Parallele, die zu Arnold Schönberg gezogen wird; ist doch beider Ideal »die reine, absolute Musik«. Strawinskij hat allerdings »den Begriff des Unromantischen entscheidend durchgesetzt«. Trotzdem er Russe ist, ist »das Erzeugnis der Rasse durch die eigene schöpferische Kraft über das Rassische hinausgewachsen«. Verfasser erläutert die Zusammenhänge von Strawinskijs Kunst mit der modernen Malerei (Kandinskij), leuchtet deren Beziehungen zu den Fundamenten seiner Musik ab, weist nach, wie Strawinskij trotz seiner absoluten Freiheit vom Sentimentalen, Wege zu einer neuen Lyrik beschreitet.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 8 bis 11 (22., 29. Februar, 7., 14. März 1924, Berlin). — »Man muß es öfter hören?« von *Martin Friedland.* Autor beleuchtet die Frage, ob das öftere Hören eines Werkes wirklich immer und unbedingt zu einer Erhöhung des künstlerischen Genusses beiträgt. Einige »Überraschungen« in großen Meisterwerken, die gerade durch ihre Erstmaligkeit auf den Hörer wirken, wie der piano-Triangelschlag im Meistersingervorspiel (8 Takte nach dem letzten C-dur; Seite 26 der Partitur) und andere, verlören naturgemäß durch öfteres Hören ihre Wirkung. Autor wendet sich gegen das ins Sinnlose getriebene Wiederholen von Meisterwerken, da dadurch die Möglichkeit genommen wird, einen neuen zeitlichen Abstand zu gewinnen. Er schließt mit dem Paradoxon: »Man kann zwar ein Meisterwerk der Tonkunst nie oft genug, leicht aber zu oft hören.« — »Musikalische Aphorismen« von *Emil Petschnig.* — »Die Hypnose der Musik« von *Hans Walter Schmidt.* Autor betrachtet das Problem der hypnotischen Kraft der Musik auf Seele, Geist und Leib. — »Eine nicht gehaltene Rede« von *Hugo Rasch.* Nachklang der Kundgebung im Reichstag zur Not der Geistesarbeiter. — »Die ›Würde‹ des Künstlers« von *Martin Friedland.* — »Das ›Über-Hören‹ an der Musik« von *Rudolf Cahn-Speyer.* Eine Entgegnung auf den oben erwähnten Artikel von Friedland. — »Melodielehre« von *Robert Hernried.*

BLÄTTER DER PHILHARMONIE Heft 13 (13. Februar 1924, Berlin). — »Zwei ungedruckte Briefe Bülows« an Bartholf Senff in Leipzig. Der erste der Briefe unterrichtet interessant über Bülows System, mit dem Orchester Proben abzuhalten.

BLÄTTER DER STAATSOPER IV/5 (März 1924, Berlin). — Zur Erstaufführung von Janáčeks »Jenufa« bringt *Max Brod* biographische Notizen von »Leoš Janáček«. Janáček selbst steuert zwei kleine »Skizzen« bei. *Julius Kapp* führt in den textlichen Inhalt von »Jenufa« ein, während *Max Brod*, der Übersetzer des Textes, Betrachtungen über Stil und dramatischen Aufbau der Oper anstellt.

DER FRÄNKISCHE BUND Heft 1 (Oktober 1923, Nürnberg). — »Ludwig Weber — Ein Nürnberger Tonsetzer« von *Anton Hardörfer*. Verfasser gibt ein fesselndes Bild und eine ästhetische Würdigung des Künstlers, dessen Namen in der musikalischen Welt einen guten Klang hat und auch in weitere Kreise zu dringen beginnt.

— Heft 2 (Januar 1924). — »Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit« von *Oskar Kaul*. Ein historischer Überblick über die Musikpflege am Würzburger Hofe seit dem 17. Jahrhundert. Dazu eine Musikbeilage, die eine Probe Alt-Würzburger Musik gibt. Arie aus der Serenata »La Dafne« des Hofkapellmeisters Georg Fr. Waßmuth.

HALBMONATSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 21 (5. März 1924, Essen). — »Friedrich Smetana und die Nationalmusik« von *Ernst Dahlke*. — »Gesang- und Musikunterricht an den höheren Schulen Bayerns« von *H. Striegel*. — »Der Tonname als Unterrichtshilfe« von *Anton Schiegg* und eine Entgegnung desselben Autors auf den Artikel »Tonwort-Ersatz« von Heinrich Werlé. Werlé schreibt dazu wiederum ein Schlußwort.

ILLUSTRIERTE ZEITUNG Nr. 4120 (21. Februar 1924, Leipzig). — »Walter Niemann« von *Max Steinitzer*. Die Zeitung bringt eine »antike Idylle« des Tonsetzers. Verfasser gibt dazu eine kurze Einführung in Schaffen und Wirken dieses »deutschen Chopin«. Er zeigt auf, wo die Stärken Niemanns liegen, wie ihn Natur-, Kunst- und Menschenleben künstlerisch anregen und wie seine Klavierzyklen »in die Eigenart abgeschlossener Kulturwelten« führen. Besonders weiß Autor darauf hinzuweisen, daß eine große Zahl seiner Werke die Innerlichkeit der verschiedensten Dichternaturen erschließt.

KUNSTWART Heft 6 (März 1924, Dresden). — Dies Heft enthält als Musikbeilagen zwei Lieder von *Bruno Stürmer* »Es kommt der Mond die Treppe herauf« und »Bitte«.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VI/2 (Februar 1924, Wien). — *Zweites Schreker-Heft* anläßlich der Uraufführung seiner neuen Oper »Irrelohe«. — »Schreker und das Theater« von *Paul Bekker*. — Es folgen Bruchstücke aus Schrekers Operndichtung »Die tönenden Sphären«. — »Die tönenden Sphären« von *Rudolf St. Hoffmann*. Autor erläutert diese im Jahre 1915 entstandene Operndichtung. Das Werk spielt während des Krieges, 1914 der erste Akt, 1916 der zweite und dritte. Viel Persönliches, auch Anklänge an den »Fernen Klang«, an den »Schatzgräber« sind zu finden, doch spricht das Buch für seinen Schöpfer und seine reine Menschlichkeit. — »Schreker in Köln« von *Walter Jacobs*. Der Autor weist nach, wie Köln stets eine Pflegestätte der Schrekerschen Kunst gewesen ist und wie auch diesmal für die Uraufführung der »Irrelohe« *Otto Klemperer* und Intendant *Rémond* alles daran setzten, mit der Aufführung dem Werke gerecht zu werden. — »Irrelohe« von *Rudolf St. Hoffmann*. Nach einer ästhetischen Wertung des Textbuches kommt der Verfasser auf die Musik, die in erster Linie einen Schritt zur Tonalität zurück bedeutet. Auch eine stilistische Vereinfachung und harmonische Reinigung zugunsten des rein melodischen Elementes ist festzustellen. Manches, was bei Schreker fremd anmutet, findet sich in der Musik zu dem neuen Opernwerk: starke Verwendung des Chores, fest geschlossene Formen und, daß das Orchester stets das letzte und eindringlichste zu sagen hat. — »Zur Inszenierung von Schrekers ›Fernem Klang‹ in Darmstadt« von *Karl Menninger*. — »Franz Schreker als Lehrer« von *Kurt Singer*. Autor spricht über Schrekers Persönlichkeit, seine Lehrmethode und das, was er seinen Schülern geben kann und gibt. Er vergißt ihn auch nicht als Direktor der Hochschule, der mit seinem Kollegen Schünemann das Institut mustergültig leitet. — »Bei Schreker« von *Oskar Bie*. — »Franz Schreker und die Schweiz« von *Gustav Renker*. Indem der Autor beklagt, daß die Schweiz — in musikalischer Beziehung immer etwas nachhinkend — bisher herzlich wenig für Schreker getan hat, legt er die Fäden bloß, die sich von Schrekers Werk zur Psyche des Schweizers spinnen. Er und Bittner würden bestimmt bald dort durch-

dringen, denn gerade die Romantik ihrer Musikdramen seien dem Schweizer Empfinden eng verwandt. — »Was Wien für Franz Schreker tut« von *Ernst Decsey.* Antwort: Nichts.

DIE MUSIKWELT IV/3 (März 1924, Hamburg) — »Eugen d'Albert als Klavierkünstler und Klavierkomponist«. Eine Würdigung des Meisters zu seinem 60. Geburtstage von *Rudolf Philipp.* — »Gustav Mahlers nachgelassene Sinfonie« von *Richard Specht* (siehe auch Aprilheft der »Musik«, Echo der Zeitschriften). — »Kinomusik« von *Ernst Grau.*

DAS ORCHESTER I. Jahrg. Nr. 1—4 (Februar-März 1924, Berlin). — Dieses amtliche Blatt des »Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker« bringt neben Mitteilungen der Organisation Berichte aus dem musikalischen Leben, außerdem einen Aufsatz von *Fritz Badicke* über »Rundfunkmusik«.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 7—10 (Februar-März 1924, Köln). — »Hermann Wunsch, ein rheinischer Musiker« von *Karl Schumacher.* Autor weist auf diesen bisher nur einem kleinen Teil Deutschlands bekannten Dirigenten und Komponisten hin. Ein kurzer biographischer Überblick über das Leben des Vierzigjährigen schließt den Aufsatz. — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.* Der Autor gibt einen großzügigen Überblick über das Klavierschaffen Deutschlands aus den letzten 50 Jahren.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 9, 10, 11, 12 (27. Februar, 5. 12. und 19. März 1924, Berlin). — »Modest Mussorgskij und sein Boris Godunoff«. Ein Überblick über das Schaffen Mussorgskijs mit besonderer Berücksichtigung der »Boris«-Aufführung an der Berliner Volksoper von *Karl Westermeyer.* — Durch drei Hefte zieht sich ein Aufsatz *Max Chops* über »Walter Niemann«. Einer ausführlichen biographischen Skizze folgt nach der Betrachtung der Werke des Musikschriftstellers Niemann die Würdigung des Klavierkomponisten. Eine genaue Aufzählung der bisherigen 93 Opera und ihre ästhetische Wertung machen diesen Aufsatz zur Wissensquelle über den allbekannten Meister.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK II/3 (März 1924, Nürnberg). — Fortsetzung des Aufsatzes »Zur Geschichte des Choral-Vorspiels« von *August Scheidl.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 91. Jahrg. Heft 3 (März 1924, Leipzig). — »Reformmusikschulen« von *Richard Paul.* Der Autor macht Vorschläge zur musikalischen Erziehung des Volkes, indem er zur Gründung der Reformmusikschule rät, etwa in dem Sinne, wie ihn Kestenberg in seinem Buche »Musikerziehung und Musikpflege« vorschlägt. Im weiteren geht der Autor darauf ein, wie eine solche Reformmusikschule etwa beschaffen sein müßte. Klare und konkrete Ideen bezüglich der Unterrichtseinteilung wie auch zur äußeren Stellung einer solchen Schule folgen. — »Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik« von *Alfred Heuß.* III. Kapitel. Über Arnold Schönberg. Verfasser ist der Ansicht, daß Arnold Schönbergs Entwicklung sich selbst ad absurdum geführt habe. Einleitend wird der Begriff »absolute« Musik klargelegt, da das Wort »absolut« durchaus mißverständlich sei. Das Unterschiedsmerkmal bestimmter Musikarten bestehe lediglich darin, ob eine Musik nur »in sich selbst ihren Zweck und Inhalt hat, nur in sich allein ihr Genüge findet, oder ob sie irgendeinem, von der Musik als solcher ganz unabhängigen Inhalt dient, also eine Anwendung auf irgend etwas außerhalb der Musik als solcher Stehendes findet«. Das Schaffen Schönbergs, das schließlich immer aus allgemeinen menschlichen Problemen und Bedürfnissen heraus entstand, das Ausdrucksmusik vom reinsten Wasser war, ist Negation geworden. Schönberg erkannte gerade die schwachen Seiten der Ausdrucksmusik und stürzte sich in der Absicht, diese Schwächen auszumerzen, ins »rein Musikalische«. Diese zweite Periode seines Schaffens wurde zu einer spekulativen Zersetzungs- und Zerteilungsarbeit, in der das rein Musikalische immer stärker zur fixen Idee wird. Der Verfasser zieht den Schluß, daß Schönbergs Musik auch für seine Nachfolge illusorisch bleiben mußte. Das Positive in Schönbergs Schaffen liege in der mittleren Periode; manch gangbaren Weg wiese gerade diese Zeit des Schaffens, auf einen sicheren und gesunden Boden zu kommen. — »Walter Niemann« von *Rudolf Birgfeld.* — »Die Not des Leipziger Konservatoriums« von *Stephan Krehl.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VI/6 (März 1924, München). — *Curt Sachs:* Die griechische Instrumentalnotenschrift. *Max Friedlaender:* Das Lied vom Marlborough. *Adolf Schmidt:* Zur Frage der zahlenmäßigen Bezeichnung der Intervalle und der Töne. — *Wilhelm Heinitz:* Grammophonaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft. *Oskar Fleischer:* Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und Gregorianischen Gesang.

* * *

Verzeichnis sämtlicher Werke von Felix Draeseke. Das Verzeichnis bietet eine Übersicht über das gesamte Schaffen Draesekes. Eine biographische Einleitung schließt sich einer allgemeinen Wertung des Meisters von *Otto zur Nedden* an.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 8—10 (23. Februar, 1., 15. März 1924, Zürich). — »Die Wagner-Illusion« von *Camille Saint-Saëns.* (Abdruck aus den »Portraits et Souvenirs«.) Der Verfasser sucht Fehler im Wagner-Stil zu finden und sie zu erklären. — »Cherubinis Oper ›Elisa‹« von *L. Schemann.* Forts. u. Schluß. — »Friedrich Smetana als Klaviervirtuose« von *Otto Keller.*

DER AUFTAKT IV/2 (März 1924, Prag). — »Smetana« von *Ernst Rychnovsky.* Abschnitte aus der Smetana-Biographie Rychnovskys (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart). — »Vom Abstrakten in der Musik« von *Alfred Einstein.* Ausgehend von der Musik des Mittelalters, von Josquin de Près, der das Abstrakte auf einen Gipfel geführt und es auch gleichzeitig überwunden hat, kommt Autor auf die Musik unserer Zeit, auf ihre Sehnsüchte, die der Romantik vor hundert Jahren ähnlich sind. Der Begriff des »Abstrakten« wird erläutert, ein Begriff, der nur der deutschen Musik eigen, der niemals der russischen oder französischen Musik etwa verständlich gewesen ist. »Das Abstrakte in der Musik ist immer die Anerkennung, daß Musik keine Kunst des Ohrs ist, sondern eine Kunst innerer Bewegung und innerer Bewegtheit . . .; es ist in der Tat der verzweifelte Irrweg einer Zeit, der für die Geistigkeit, die Vergeistigung, die Grundlagen fehlen. Das vergeistigste, unsinnlichste Stück der neueren Musik steht nicht im Parsifal (wo es vielleicht stehen sollte — aber es war Wagners Tragik, Askese als sinnlichster aller Musiker darstellen zu wollen und zu müssen), sondern in Beethovens a-moll-Quartett op. 132; und die archaistische Wendung in diesem ›Heiligen Dankgesang‹, zu der Beethoven schon greifen mußte, ist bezeichnend. Auch die Elemente der ›klassischen‹ Musik reichten zur Symbolisierung eines religiös erregten Inneren nicht mehr aus. — Wo sollten sie bei uns herkommen? In einer Zeit, die erkennt, was Musik ist, Musik sein sollte, aber weder die schöpferische Potenz hat, Musik zu gestalten, noch für die Gestaltung die elementaren Mittel. Diesmal fehlt es nicht bloß am Wein oder am Becher, sondern es fehlt an beidem.« — »Vom Transzendentalen in der Musik« von *Julius Wolffsohn.* Eine umfassende ästhetische Untersuchung dieses Themas, die die Verbindungen des kosmischen und musikalischen Geschehens miteinander aufzeigt. — »Mahlers Ekstase« von *Edgar Byk.* Mit kurzen Worten stellt Verfasser ein Bild Mahlers dar. Er vergleicht ihn mit Schönberg, um desto klarer Mahlers Persönlichkeit in seinem Werk herauszumeißeln: Mahler liebte die Welt, wie Gott sie geliebt hat, um derentwillen er ja seinen eingeborenen Sohn hingab. So hat er alle Hände voll zu tun, um diese Welt und den Abglanz jener in Töne einzufangen. Darum haben Schönbergs Melodik und Harmonik eine rein transzendente Kohärenz, Mahlers Melodik und Harmonik musikalische Kohärenz und Kontinuität. Schönberg schließt Fenster und Augen beim Komponieren. Mahler steht mit weit offenen Augen in Frühlings- oder Sommerlandschaft. Schönberg ist Reue, Buße, Askese, Seelen- und Gottversunkenheit, gelöst vom Irdischen. Mahler ist in Gottes Werk versunken, der Auserwählte des Himmels, der Heilige, der siebenmal am Tage fällt und Gottes doch gewiß ist. Schönberg ist die Welt zurückweisend, sich selbst verbrennend, ohne Gnade, Strindberg, der heilige Antonius. Mahler ist die Welt umfangend, überfließend, ekstatisch liebend, Dostojewski, Franz von Assisi. So ist auch seine ›Banalität‹ zu verstehen.« Interessant der Vergleich seiner Sinfonie bezüglich des Aufbaues mit der Bruckners: »Erlebnis, Erschütterung liegt immer im ersten Satz; der Höhepunkt jeder seiner Sinfonien im Durchführungsteil der ersten Sätze, alles folgende ist Erklärung, Verklärung, Ausdeutung, Ausklang. (Bei Bruckner liegen die Höhepunkte, die Ballung fast durchweg in den vierten Sätzen.)«

THE MUSICAL QUARTERLY X/1 (Januar 1924, Neuyork). — »Probleme der modernen Musik« von *Egon Wellesz.* Kommende Generationen werden die musikalische Periode von 1900 bis 1920 als eine der bemerkenswertesten betrachten, wenn nicht als eine der fruchtbarsten. Denn es gibt in der ganzen Geschichte der abendländischen Musik keine andere Periode, in der so viele augenscheinlich auf gänzlich verschiedenen Hypothesen basierte Werke produziert wurden als diese. Autor beschäftigt sich in seinem Aufsatz von seinem Standpunkt als schaffender Musiker, der doppelt interessiert ist, sich zu begreifen und gleichzeitig seine Zeit, mit gewissen Problemen, die diese Periode kennzeichnen: Romantik, Im-

pressionismus, Expressionismus, der neue Klassizismus. Er kommt zum Schluß: »Neuheit in Harmonie und Rhythmus, Kühnheit des Kontrapunkts, sind nur Mittel zum Endzweck. Sie sind bedeutungslos, wenn das Ganze nicht durch eine erhabenere Idee emporgehoben wird. Es wird Zeit, daß man diesen Mitteln nicht mehr Bedeutung zumißt, als sie verdienen. Ein Komponist, der beachtet werden will, muß natürlich die Technik seiner Zeit voll und sicher beherrschen. Über und neben dieser beginnt aber erst, was man ›Komposition‹ nennt — Schaffen, ihr Wert, ihr Effekt.« — Weit ausholend und tiefschürfend behandelt *Oscar Thompson* die Frage: »Wenn Beethoven den ›Faust‹ geschrieben hätte.« — *Jaques Dalcroze* legt in einem groß angelegten Aufsatz die Ideen seiner »Technik der plastischen Bewegung« dar. — Es folgt der Abdruck eines Kapitels aus dem Buche von *Irving Wilson Voorhees* »Hygiene der Stimme«, »Stimmstörungen, von einem Halsarzt beschrieben«. — »Pierre Loti: Ein Prosa-Poet der Musik« von *Frederick H. Martens*. »Alles wird einem musikalischen Herzen zur Musik.« Diese Worte Romain Rollands sind der Gesichtspunkt, unter dem der Verfasser die künstlerische Persönlichkeit jenes Kapitäns Louis-Marie-Julien Viaud, dessen Werke unter dem Pseudonym »Pierre Loti« sich die Welt eroberten, betrachtet. — *J. Lawrence Erb* dokumentiert »Einige Betrachtungen über musikalische Erziehung in den Vereinigten Staaten« in einem wertvolle Anregungen auf diesem Gebiet bietenden Artikel. — Weiter folgen zwei philosophische Auseinandersetzungen, eine von *R. W. S. Mendl*, die die Beziehungen zwischen »Musik und Geist« aufzudecken versucht, eine zweite von *Dane Rudhyar* »Schaffende und Publikum: ihre Verwandtschaft«. — Eine ausführliche Würdigung Hans Pfitzners von *Rudolf Felber* beschließt das Heft.

THE MUSICAL TIMES Nr. 973 (März 1924, London). — *William Wallace* beschließt mit einem Kapitel über »Die Dämmerung des modernen Dirigierens« die Serie seiner zahlreichen Aufsätze über den »Kapellmeister und seine Vorläufer«, in der er die historische Seite des Dirigierens behandelte. In Aussicht gestellt wird eine zweite Serie, die sich mit der modernen und praktischen Seite dieser Materie beschäftigen wird. — »Ludwig van Beethoven« von *Alexander Brent Smith*. — »Einige Neuyorker Organisten und ihre Orgeln« von *H. C. Colles*. — »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« von *W. H. Grattan Flood*. XXX. — Richard Edwards. — »Rheinbergers Orgel-Sonaten«, Fortsetzung der Analysen von *Harvey Grace*. »Boughton und seine ›Alkestis‹«.

LA REVUE MUSICALE V/5 (1. März 1924, Paris). — »Erik Satie« von *Charles Koechlin*. Ein Überblick über sein Schaffen und Werden. — »Erik Satie, der ›velvet Gentleman‹« von *George Auriol* mit einer Zeichnung von *Alfred Frueh*. Eine geistreiche und amüsante Plauderei über den französischen Meister. — »Bruchstücke aus einem Vortrag über Erik Satie« von *Jean Cocteau*. — »Satiana«. — »Gaspard le Roux« von *André Tessier*. — »Stimme und Cello« von *Eduardo Garcia-Mansilla*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXI/1 (Turin). — *Georges de St. Foix:* »Clementis Sinfonien.« — »Der dreihundertste Todestag William Byrds« von *Vittorio Ricci*. William Byrd, der am 4. Juli 1623 als Mitglied der königlichen Kapelle starb und in deren Sterberegister den ehrenden Zusatz »Vater der Musik« erhielt, ist der Komponist zahlreicher Motetten, Madrigale und geistlicher und weltlicher Lieder. Er nimmt einen so hohen Rang unter seinesgleichen ein, daß ihn der italienische Verfasser unmittelbar hinter Palestrina und Orlando di Lasso stellt und der besonderen Aufmerksamkeit seiner Landsleute empfiehlt. — »Der ›Gamelan‹« von *Gaston Knosp* (ehemaligem Mitglied der Musikalischen Mission in Indochina). Verfasser beginnt hier eine tiefschürfende, auf die gesamte Literatur und eingehende Spezialstudien an Ort und Stelle gestützte Untersuchung über den »Gamelan«, das javanische Orchester. — »Petrarca und die Musik« von *Ludovico Frati*. Der erste Komponist eines Petrarchischen Gedichts, der Canzone »Vergine bella, che di sol vestita« war ein in Italien lang verweilender Belgier Guilleaume du Fay, es folgten Palestrina, Cipriano de Rore, Vincenzo Ruffo, Alessandro Milleville, Claudio Merulo und andere. Von deutschen Komponisten führt der Verfasser Franz Liszt an mit seinen » Drei Sonetten des Petrarca für eine Singstimme mit Klavierbegleitung« (Mainz, B. Schott Söhne). — »Rom, der musikalische Mittelpunkt des 17. Jahrhunderts« von *Ch. Van den Borren*. — »Eine Alpensinfonie von Richard Strauß (op. 64)« von *Federico Cattaneo*. — Eine moderne deutsche Anstalt für den Bau von Saiteninstrumenten« von *Carl Johann Perl*. — »Die finnländische Musik« von *Toivo Haapanaw*. Eine historische Abhandlung über die finnländische Volks- und Kunstmusik von ihren Anfängen im 11. und 12. Jahrhundert bis auf unsere Tage. *Ernst Viebig*

* K R I T I K *

BÜCHER

KURT SINGER: *Bruckners Chormusik.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Anton Bruckner kommt in Mode. Auch Heiligen, sieht man, passiert es. Was hätte seine Schwester Nannerl dazu gesagt, was die Jobstin, daß der Tonerl in Mode kommt. Der Tonerl, dessen f-moll-Messe die Herren Philharmoniker nicht spielen, dessen Sinfonien die Wiener nicht hören wollten. Nun erscheinen schon Spezialwerke über ihn. Nach P. Griesbacher, der dem Tedeum ein eigenes Buch widmete, kommt *Kurt Singer* mit einer 136 Buchseiten starken Studie über »*Bruckners Chormusik*«. (Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.) Wunder und Zeichen geschehen. Bei Bruckners Tode war außer der schmächtigen Biographie von Brunner so gut wie nichts vorhanden. 1904 erweckt Rudolf Louis seinen ersten Nachruhm, dann folgten Gräflingers »Bausteine«, dann wieder Pause, dann die Biographie des Unterzeichneten, die den katholischen Musiker aufzeigt und eine Flut von anderen Schriften nach sich zog: Tessmer, Schwebsch, Eckstein u. a. m., was seinen tieferen Grund im Wiedererwachen des religiösen Bewußtseins nach dem Krieg haben mag. Auch Göllerichs authentische, mit Material überreich versehene Biographie (1. Band) kam inzwischen heraus und mehr noch bedeutet, daß die Welt allmählich Blick bekommt für die herrliche Gestalt des Gotteskündigers, des Gesendeten, der zu einer Gemeinschaft der Gläubigen spricht, während die Überschätzung seines sinfonischen Antipoden von einst, Johannes Brahms, allmählich nachläßt und man mit Paul Bekker in seinen Sinfonien eine ausgeweitete Kammermusik sehen lernt. So kommt es zur späten ausgleichenden Gerechtigkeit durch das Schicksal, und dazu gehört auch Singers ausgezeichnete Studie über Bruckners Chormusik. Er bringt eine architektonische und rhythmiche Erklärung der drei Messen, des Tedeums und der kleineren Chorwerke und läßt die ebenso tiefe theoretische wie praktisch-musikalische Einstellung des Verfassers zum Gegenstand erkennen. Er schildert die drei Messen, die merkwürdigerweise alle in moll stehen wie die 19 von den 35 Sinfoniesätzen Bruckners so eindringlich, daß kein Dirigent mehr fehl gehen kann. Erfreulich, daß er besonders die e-moll-Messe als »entsinnlichte Musik« von innerer Verwandtschaft mit dem Palestrinastil hervorhebt, was auch der übergroßen Ehrfurcht entspricht, die Bruckner Palestrina entgegenbrachte. (Sie wird besonders schön und anschaulich von Friedrich Eckstein in seinen jüngst herausgekommenen Erinnerungen geschildert.) Äußerst wertvoll erscheinen die Hinweise auf die sozusagen geistig vereinheitlichte Thematik in Bruckners Messen, wozu die ausführliche Thementafel ein dankenswertes Hilfsmittel bietet. Der tristanisierende »Seufzer« in der Thematik der d-moll-Messe ist sicher *vor* der Aufführung des »Tristan« geschrieben worden; allein die (von Auer) angeführten Parallelen bei Spohr wurden von Ernst Kurth doch wieder ausgeschaltet: sie sind im Grunde dissonant gedacht, während Wagner den Septakkord als Konsonanz empfindet. Doch dies nur ganz nebenbei. Alles in allem ist Singers Analyse mehr, als ihr Titel verspricht: ein Vademekum für alle, die den Kirchenmusiker Bruckner hören, studieren oder dirigieren wollen. *Ernst Decsey*

GUSTAV SCHUR: *Erinnerungen an Hugo Wolf.* HEINRICH WERNER: *Der Hugo-Wolf-Verein in Wien.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Diese beiden Bändchen (34 und 35) der Deutschen Musikbücherei des rührigen Verlags von G. Bosse huldigen in edler Pietät dem Genius des letzten großen Liedermeisters. Als Hugo Wolf Anfang 1892 nach Berlin kommen sollte, erhielt ich einen Brief von G. Schur, der sorglich, wie eine Mutter ihrem geliebten, in die Fremde ziehenden Sohne, dem verehrten Freunde die Wege ebnen wollte. Aus Schurs Erinnerungen spricht die freudig dem Genius dienende Liebe rührend zu uns; sie begnügt sich mit der Genugtuung, in der Not geholfen und von den Lichtstrahlen des werdenden Meisters einen Schein empfangen zu haben. Warum Schur dann, wie so mancher Freund Wolfs, plötzlich vernachlässigt wurde, sagt der bescheidene Jünger nicht. Aber viele schöne Briefe Wolfs teilt er mit und gibt manchen feinen Beitrag zur Charakteristik und Lebensgeschichte.

Werners Buch erzählt die Geschichte des Wiener Wolf-Vereins, der dem Wiener Wagner-Verein die Arbeit für Wolf 1897 abnahm; er folgte damit dem rühmlichen Beispiel des vorher von Paul Müller in Berlin gegründeten. Acht Jahre hat er bestanden und aufs tüchtigste für seinen Meister gewirkt. Es ist leicht, über diese Vereine hochmütig abzuurteilen

mit der bequemen Phrase: das Genie setze sich ja auch ohne sie durch. Danach haben seine tatkräftigen Verehrer nie gefragt. — Auch Werners Schrift wie die Schurs hat schöne Faksimiles Wolfscher Briefe und wertvolle Beilagen. Ein Wort zum Schluß: Wir kennen nun Wolfs Persönlichkeit und sein Verhältnis zu Wien genugsam; sollte es nicht an der Zeit sein, endlich wieder sich der Erforschung seines Werkes zuzuwenden?

Richard Sternfeld

ERNST RYCHNOVSKY: *Smetana.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1924.

Anläßlich der 100. Wiederkehr von Friedrich Smetanas Geburtstag wurde die Musikwelt durch Herausgabe vorliegender Biographie angenehm überrascht, ist sie doch nicht nur die erste in deutscher Sprache, sondern die erste alles zusammenfassende Darstellung seines Lebens und Wirkens überhaupt. (Ein großes, auf vier Bände berechnetes tschechisches Werk, ihn betreffend, ist erst in allmählichem Erscheinen begriffen.) Dieser Umstand machte ein ausführlicheres Zitieren von Materialien, namentlich aus Briefen, Tagebüchern, Aufsätzen Smetanas wünschenswert, so daß die in Rede stehende Arbeit zugleich als Quelle für künftige gleichgerichtete Unternehmungen gelten darf. Aber auch deshalb war es nötig, an manchen Punkten weiter auszuholen, um das eine oder andere, für die tschechische Musikhistorie bedeutsame politische, soziale, kulturelle Moment dem damit nicht vertrauten Leser erst ins rechte Licht zu rücken und Mißverständnisse bzw. irrige Ansichten zu beseitigen. So beginnt gleich das erste Kapitel »Entwicklung« mit einem kurzen Abriß der Geschichte der Tonkunst und ihrer Pflege bei Adel und Klerus in Böhmen von der Zeit des Dreißigjährigen Krieges bis 1824. Die geistliche wie weltliche Musik, zumal der Einfluß Mozarts auf die Gestaltung der Dinge, ferner der nationale Hintergrund, von dem sich dieses Treiben abzeichnete, wird auf ein paar inhaltreichen, ein buntes Bild entwerfenden Seiten charakterisiert, die mit den ersten mißglückten Bemühungen um eine tschechische Oper abschließen. Der sie, wie die autochthone Musik der Tschechen überhaupt, erst schaffen mußte, war eben der Held dieser Darstellung. »Jugend und Gymnasiastenzeit«, letztere mit Smetanas Widerwillen gegen jeden Schulzwang, aber steter Bereitschaft, in geselligen Zirkeln zum Tanz aufzuspielen, und der Liebe zu Katharina Kolař, seiner späteren ersten Frau; »Prag« mit der großen materiellen Not des jungen Künstlers, aus der auch ihn schließlich Liszts stets hilfsbereite Großmut befreit; »Göteborg«, wohin der aus der heimatlichen Enge Fortstrebende verschlagen wird, wo er fünf Jahre zubringt, auf Ferienreisen aber durch Aufenthalte in Leipzig und Weimar mit den führenden Geistern der neudeutschen Schule in engste Fühlung kommt; »Rückkehr« nach Prag, daselbst sich inzwischen ein Umschwung vollzogen hat, indem das erstarkte tschechische Nationalbewußtsein zur Gründung von Zeitungen, Vereinen, Künstlerressourcen schritt und mit der Eröffnung eines Interimstheaters seine vorläufige Gipfelung erreichte; alle diese eingehend durchleuchteten Epochen in Smetanas Leben sind nur das Vorspiel zu dessen eigentlicher Lebensaufgabe, die sich in der Einrichtung von Abonnementskonzerten unter seiner Direktion als »Erste Reformen« bemerkbar macht. »Smetana als Kritiker des tschechischen Theaters« lautet der Titel des nächsten Abschnittes und schildert den ewig sich wiederholenden erbitterten Kampf des genialen Menschen gegen die alteingesessenen Übel jeder Durchschnittstheaterführung: Trägheit, Unwissenheit, Gleichgültigkeit. Seine auf Seite 180 und 181 abgedruckten Ausführungen vom Jahre 1864 über die Aufgabe einer Opernbühne sind heute, nach sechs Dezennien, noch genau so aktuell und — unbefolgt wie damals. Es folgen die Berichte über die Uraufführungen von »Die Brandenburger in Böhmen« und der »Verkauften Braut«. Seine von der »Dalibor«-Premiere her datierende scharfe Fehde mit Pivoda, dem Prager Hanslick, bildet den Inhalt der folgenden Seiten. Mit dieser Oper beginnt Smetanas Leidensweg als Nationalkomponist, der die Wagnerschen Prinzipien und das musikalische Element der Sprache wider den italienischen Belcanto zu verteidigen sich gezwungen sieht. »Taub« und »Geistesumnachtet« heißen die weiteren Unterteilungen, die das ganze Leiden, die tiefe Tragik in Smetanas letzten Lebensjahren erschütternd enthüllen. Doch konnte alles psychische und materielle Elend ihn nicht hindern, noch Meisterwerke wie den sinfonischen Zyklus »Mein Vaterland«, die Opern »Der Kuß« und »Das Geheimnis«, das Quartett »Aus meinem Leben« nebst manch anderem Schönen hervorzubringen, bis ihm der Tod mitleidig die Feder aus der Hand nahm.

Eine ungemein gedankenvolle Abhandlung über unseres Tonsetzers künstlerische Persönlichkeit steht verbindend zwischen dem Lebensbericht und der ästhetischen Wertung seiner Schöpfungen. Smetanas auf allen Gebieten der Tonkunst betätigte Universalität wird betont, sein Verhältnis zu Wagner, Beethoven, Mozart, den Romantikern (Gade, Schumann) einzeln durchgenommen, seine Eigenart, Musik nur unter dem Zwange von dichterischen Vorstellungen zu genießen, erwähnt, und Chopin als Anreger für Smetana, die Polka zu idealisieren, erkannt. Weiter wird der an seinem Abgotte Liszt sich bildende Pianist in ihm geschildert, der von modernen Ideen befruchtete Konzert- und Operndirigent ebenso untersucht wie der geschmackbildende Lehrer und endlich der Kritiker, welcher, was er als solcher theoretisch verficht, als Künstler praktisch ausführt. Aber »seine rassenhafte Individualität rettet ihn dabei vor dem Zauberbann Richard Wagners und erspart ihm ein Schicksal, das alle Epigonen getroffen hat«. Zum Schluß ist auch Smetanas starke erotische Natur anzumerken nicht vergessen, die jedoch gedämpft ist durch ein kräftig betontes schönheitliches Empfinden.

Ein das Psychische seiner Gesamtleistung behandelndes Kapitel steht als allgemeiner Teil den Würdigungen der Klavier-, Lied-, Chor-, Kammer-, Instrumental- und Opernmusik voran und stellt deren Wesen als erdenhaft, jeglicher Reflexion abgeneigt hin. Rhythmische Bestimmtheit und diatonische, sangbare, dem Ohre schmeichelnde, gemütvolle Melodik sind ihr echt slawisches Erbteil, das, in eine originelle, von Naturgefühl geschwellte Orchestersprache gekleidet, den Hörern die Glieder löst und dadurch — als Ausdruck hedonistischer Weltanschauung — zur Mehrung des Kulturgutes beitrug. Ein Anhang: »Smetana auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892« erzählt von den ersten Anfängen seiner werdenden Weltgeltung. Der ganz und gar deutsch erzogene, in seinen künstlerischen Absichten durchaus auf deutschen Meistern fußende, erst in vorgerücktem Alter zum wiedererwachenden tschechischnationalen Gedanken den Weg findende Sänger seiner Heimat erscheint sohin als der Berufenste, nicht nur eine politisch versöhnende Brücke zwischen den beiden Böhmen bewohnenden, leider noch immer sich aneinander reibenden Völkern zu schlagen, sondern auch slawische Musik germanischem Verständnisse immer näher zu bringen und so mittelbar unserer schon bedenklich ins Gelehrte, Artistische oder Spirituelle verfallenden Tonkunst wieder größere Frische und Unmittelbarkeit des Ausdrucks einzuimpfen. Rychnovskys Buch, in wohltuend sachlichem Ton gehalten, durch die gerade dem Deutschen unendlich viel Neues bietende dankenswerte Stoffülle stets voll Abwechslung und anregend, bedeutet zweifellos einen ganz beträchtlichen Schritt nach vorwärts, diesen beiden Zielen entgegen. Wenn es *einen* Wunsch übrig läßt, wäre es der nach Beigabe etlicher Porträts, Faksimiles und Abbildungen von im Zusammenhang mit Smetana bedeutungsvollen Örtlichkeiten, die als visuelle Hilfen einen Charakter noch weit rascher und entschiedener erfassen lassen als das reine gedruckte Wort.

Emil Petschnig

HEINRICH GRÜNFELD: *In Dur und Moll. Begegnungen und Erlebnisse aus 50 Jahren. Mit 10 Bildern.* Verlag: Grethlein & Co., Leipzig und Zürich.

Wenn Grünfeld seine Memoiren und Gerhard Hauptmann das Vorwort dazu schreibt, dann wird's lustig — das weiß jeder! Und wirklich: so viel gute Witze und Kalauer, bei denen der Verfasser dann selbst begütigend »Au!« ruft, hat selbst Freund Moszkowski in seiner »Unsterblichen Kiste« nicht gesammelt. Aber welch eine Fülle von Nachrichten daneben für das Berliner Musikleben, in dem Grünfeld nach 50 Jahren noch heute so rüstig schafft! Was hat er alles mitgemacht, wie Fatinitza, wen hat er alles gesehen und gekannt, wie Odysseus, wieviel Tausende hat er mit Mund und Hand erfreut, denn »Cello spielt er auch«. Und wieviel kann selbst der lernen, der manche Sachen miterlebt hat und nun sieht, wie sie sich mit der Zeit verändert haben. So z. B. Bülows Improvisation gegen Hochberg: »Will einst das Gräflein ein Tänzchen wagen«. Ich bezeuge, daß dies ganz flüchtig von ihm auf dem Klavier angeschlagen und fast gar nicht beachtet wurde, daher auch keinen »ungeheuren Beifallssturm hervorrief«. Aber die Zeit pointiert und mythisiert.

Und noch ein ernstes Wort. Sollte es zufällig einige ältere Musiker geben, die noch nicht ihre Memoiren fertig haben, so seien sie höflich gebeten, sich über die Tatsachen nicht allzu — genial hinwegzusetzen. Seite 255 heißt es: »1883 fuhr ich zu der historisch gewordenen letzten Vorstellung nach Bayreuth. Es war jene, an deren Schlusse Wagner, der selbst dirigiert hatte, eine Rede hielt, die in die

Worte ausklang: »Wenn Sie wollen, haben Sie eine deutsche Kunst.« So viel Worte, so viel Fehler! Ähnlich steht es mit der Geschichte auf S. 57.
Doch nun sehe ich Grünfelds satirisches Lächeln um den witzigen Mund, der mir zuruft: »Daß jemand meine Memoiren ernst nimmt — das ist mein bester Witz!« *R. Sternfeld*

MUSIKALIEN

BENEDETTO MARCELLO: *Concerto für Oboe.* Bearbeitet und herausg. von Richard Lauschmann. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Arnold Schering hat im 4. Bande der Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft (1902/03) S. 238 ff. den Nachweis geführt, daß das angeblich nach Vivaldi von Bach für Klavier allein bearbeitete Konzert Nr. 3 in d-moll ein Konzert für Oboe mit Streichinstrumenten und Kontinuo von Benedetto Marcello (1686—1739) ist. Dieses Konzert, dessen Adagio wegen seiner Schönheit bereits in manchen Bearbeitungen verbreitet gewesen war, hat jetzt Richard Lauschmann geschickt rekonstruiert, nach der ursprünglichen Tonart c-moll (Bach pflegte bekanntlich seine Klavierübertragungen stets einen Ton höher als das Original zu legen) gebracht und zunächst für Oboe mit Klavierbegleitung herausgegeben. Die Solostimme läßt sich übrigens recht wohl auch für Flöte oder Violine ausführen. Der erste Satz beruht auf der Gegenüberstellung eines großzügig-gewaltigen und eines zarten Themas. Sehr wirkungsvoll ist auch der rhythmisch straffe Schlußsatz trotz seines hauptsächlich rein spielerischen Charakters. Jedenfalls werden nicht bloß die Oboisten, sondern auch alle Musikfreunde für das Erscheinen dieser Ausgabe sehr dankbar sein.
Wilhelm Altmann

JOHANN STAMITZ: *Andantino und Grave für Violine und Klavier, bearbeitet von Robert Sondheimer. 1. Violinheft Stamitzscher Werke.* Edition: Bernoulli, Basel-Berlin.

LUIGI BOCCHERINI: *Drei Poesien: Largo, Menuetto, Lento. Für Klavier gesetzt von Robert Sondheimer. 2. Heft der Klavierbearbeitungen Boccherinischer Werke.* Ebenda.

Mit feinem Takt bearbeitete und musterhaft bezeichnete Stückchen. Stamitz mehr für den Unterricht, Boccherini aber, wie fast immer auch für den Genießer. Reizend und für den schönen Zweck werbend ist auch der äußere Schmuck. Alte Zierleisten vermitteln das behagliche künstlerische Fühlen eines lustigen abenteuerlichen Jahrhunderts. *Arno Nadel*

ROBERT KAHN: *Suite für Violine und Klavier, op. 69.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die mir vorliegenden drei ersten Sätze dieser Suite verraten allenthalben den gediegenen Musiker und Kenner des Soloinstruments. Die »Romanze« erfreut durch eine edle, großlinige Melodie, die nach einem belebten Zwischenspiel voll Anmut und rhythmischer Lebendigkeit dann wieder zur Herrschaft gelangt. Das »Scherzo« ist ein leichtfüßig dahineilendes, mehr elegantes als empfindungsreiches, aber sicherlich sehr wirkungsvolles Tonstück, und das »Abendlied«, das auch für Cello bearbeitet ist, halte ich für den gelungensten der drei Sätze, da sein breites Hauptthema von tiefem Gefühl erfüllt und durch keinerlei Künstelei in seiner schlichten Schönheit entstellt ist. Obwohl einem Virtuosen vom Range Adolf Buschs gewidmet, ist die Suite verhältnismäßig leicht spielbar und wird auch dem begabten Dilettanten Genuß gewähren.
F. A. Geißler

RUDOLF PETERS: *Fünfzehn Variationen über ein eigenes Thema (c-moll) für 2 Klaviere vierhändig, op. 10.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

WILHELM KEMPFF: *Zwei lyrische Suiten für Klavier, op. 17.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Peters' Variationen über ein eigenes, etwas trockenes und nicht sehr entwicklungsfähiges Thema zeigen den üblichen Habitus solcher Werke ohne eigentlich persönliche Note. Der Zusammenhang mit dem Thema ist oft so dünn, daß er kaum zu merken ist. Das Werk steht an Bedeutung früheren Schöpfungen des Verfassers nach. — Von den beiden Suiten *Kempffs* ist die zweite in As-dur feiner und origineller als die erste in E-dur, von der nur das Allegretto einen frischeren Eindruck macht. Trotzdem bleibt auch die zweite verhältnismäßig bescheiden in der Wirkung.
Albert Leitzmann

G. FEITEL: *Sonate (d-moll) für Violoncello und Klavier.* Verlag: Gebr. Hug, Zürich und Leipzig.

Diese aus drei knappen Sätzen, von denen der zweite sehr kurze eigentlich nur die Einleitung zum dritten ist, bestehende Sonate wendet sich in ihrer Einfachheit und ansprechenden Melodik ganz ersichtlich nur an Dilettan-

ten. Für den öffentlichen Vortrag vor Kunstkennern ist sie nicht geeignet, wohl aber dürfte sie auf Volksunterhaltungsabenden Anklang finden. *Wilhelm Altmann*

EMIL PETSCHNIG: *Drei Balladen von Börries v. Münchhausen, für Bariton und Pianoforte.* Verlag: Aichwalder, Wien.

Aus jedem der drei Stücke strömt uns die Lust und die überzeugende Kraft der Vertonung entgegen. Auch beides gehört zum Sänger wie zum Begleiter, soll diese Musik zu ihrem Recht kommen.

GEORG NELLIUS: *Zwölf Lieder für hohe Stimme und Klavier, op. 8, 9 und 11.* Sauerländer Musik- und Kunstverlag König & Co., Neheim a. d. Ruhr.

Ein beherzigenswertes Heft voll formell wohlabgerundeter Stimmungsbilder. Der Musiker weiß von vornherein meist mit den ersten Noten den passenden Ausdruck für den verschiedenartigen Inhalt der Gedichte zu fassen. Die Melodiebildung resultiert getreu aus der Rhythmik der Textworte; dazu tritt ein fesselnder Klaviersatz in der bedeutungsvollen Begleitung. Auch der Humor kommt zu seinem Rechte, wie in dem »All meine Buben und Mägdelein«, das mir ganz besonders glücklich gestaltet erscheint. Eine Perle wird uns auch mit Walther Steins »Ich möchte heim in meiner Jugend Haus« geboten, ein Stimmungsbild voll Heimweh und Wehmut ausgestaltet. *E. E. Taubert*

HENRI MARTEAU: *Fünf Schilflieder von Nikolaus Lenau. Für Bariton mit Begleitung des Klaviers und obl. Bratsche. op. 31.* Verlag: Wilhelm Hartung, Leipzig.

Vornehme Liedkompositionen. Tief und einfach empfunden in der Melodik und ausgezeichnet begleitet. Stücke jener Art, die man jedem ernsten Künstler und jedem ernsten Programm empfehlen kann, weil sie oft leider in der Fülle der Tagesproduktion verschwinden, auch wenn sie einen sonst recht bekannten Namen tragen. Schon Bratsche und Singstimme allein ergeben eine schöne Musik, so ganz aus dem Flusse künstlerischen Könnens ist alles gestaltet und durchgebildet.

PAUL KLETZKI: *Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 2.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein Komponist, der halb in unterstrichen moderner freier Manier sich wiegt und halb doch sein älteres Empfinden nicht verbergen kann. Zu einem schönen Ausgleich gelangt er in »Trost« von Storm, wohl dem gelungensten Stück des Heftes.

WILHELM KEMPFF: *Drei Lieder op. 8.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

»Nacht« (Eichendorff), ein wenig bombastisch im Klaviersatz, aber das schönste der drei Lieder. »Blütenschnee« (nach dem Japanischen) ist dem Text entsprechend elegant und leicht. »Ja« von C. F. Meyer ist ein hübscher »Reißer« und wird als letztes Stück oder als Zugabe seine gute Wirkung nicht verfehlen. *Arno Nadel*

PAUL KLETZKI: *Drei Nachtgesänge für eine Singstimme mit Klavier, op. 3.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Es wäre zu hoch gegriffen, wenn ich die Kompositionen mit den Dichtungen auf gleiche Stufe stellen wollte. Weder Eichendorffs »Ich wandre durch die stille Nacht«, noch Dehmels »Nacht für Nacht« oder Lenaus »Winternacht« hat der Tondichter so restlos ausgeschöpft, daß man von Kongenialität reden könnte. Immerhin, es sind starke Talentproben, von denen ich der Vertonung von Dehmels »Still, es ist ein Tag verflossen«, den Vorzug gebe. Am mattesten will mir die Komposition von Lenaus »Vor Kälte ist die Luft erstarrt« erscheinen, während Eichendorff noch eine verwandte Saite in Kletzkis Brust zum Klingen gebracht hat.

WILHELM KEMPFF: *Vier Gesänge, op. 7.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Kellers »Abendlied«, »Maiglöckchen und die Blümelein« von Heinrich Hoffmann von Fallersleben, »Die Amsel« von Seidel und der »Frühlingsgruß« von Eichendorff sind die dichterischen Vorlagen. Wenn die Lieder instrumentiert vorlägen, würden sie mehr Eindruck machen. Als Lieder am Klavier sind sie oft etwas spröder Natur und martern das Ohr mit mancher Dissonanz, die ruhig fortbleiben könnte, da sie zur Charakterisierung nicht unbedingt notwendig sind. Das von Mendelssohn als Duett komponierte reizende Gedicht, »Maiglöckchen und die Blümelein« ist teilweise sehr hübsch musikalisch illustriert, aber Mendelssohns entzückende Vertonung wird immer wie ein gespenstischer Schatten sich drohend erheben und die Sänger abschrecken. Die Deklamation ist hier und da etwas gewaltsam und willkürlich. Ein so na-

türlich empfundenes Gedicht verträgt keine unnützen Dehnungen und Zerreißungen. Am besten ist zweifellos Eichendorffs »Es steht ein Berg in Feuer« getroffen. Hier ist ein Funke übergesprungen und hat das Herz des Tondichters in Flammen gesetzt. Kellers »Abendlied« weist einzelne feine Züge auf, verletzt aber auch durch Härten.

Martin Frey

GEORG NELLIUS: *Liebe und Heimat. Zehn Gedichte von Maria Kahle, für 4, 5 und 8stimmigen gemischten Chor, op. 16.* Sauerländer Musik- und Kunstverlag König, Neheim an der Ruhr.

Nicht allzu schwer auszuführende Chöre, die in ihrer ungekünstelten Art, eine gesunde und tief empfundene Musik zu geben, nicht genug empfohlen werden können. Ein Stück ist so wertvoll wie das andere.

KURT BÖRNER: *Lieder für dreistimmigen Frauenchor oder Frauenterzett (Klavierbegleitung ad libitum), op. 26.* Verlag: Hansa, Berlin-Wilmersdorf.

Börner, der sich als Chorkomponist längst einen geachteten Namen gemacht hat, legt hier drei sehr gelungene Hefte vor. Sie bringen frische, natürliche Musik und werden in ihren abwechslungsreichen Vorwürfen bei Frauenchören gewiß viel Anklang finden.

Emil Thilo

ALEXANDER JEMNITZ: *Sonate für Violine allein, op. 18.* Wunderhorn-Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Solosonaten für ein Streichinstrument sind seit einiger Zeit die große Mode. Das hat natürlich seinen tieferen Sinn. Unsere junge Musik, die sich allmählich immer mehr vom tonalen Boden und damit von dem auf vertikale Akkordsäulen gestützten harmonischen Denken löst, findet in der auf wenige Stimmen beschränkten Kammermusik ein besonders geeignetes Feld, ihren sehnsüchtig auf das Melodisch-Lineare gerichteten Willen zu dokumentieren. Innerhalb der Kammermusik aber verkörpert die Solosonate für ein Streichinstrument die letzte Möglichkeit zur Ausprägung rein horizontal verlaufender Melodik. So haben wir in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Solosonaten kennen gelernt; Hindemith, Jarnach, Bohnke haben welche geschrieben, und Alexander Jemnitz gesellt sich nun mit seiner Violinsonate zu ihnen. Für mein Gefühl ist dieses neue Werk eher eine Vermehrung als eine Bereicherung der vorhandenen Literatur. Der Erfindungsgehalt der vier Sätze ist wahrlich nicht bedeutend genug, um ein Werk von mehr als halbstündiger Dauer zu tragen. Die sehr geschickte und fast massive thematische Arbeit zeugt zwar für Jemnitz' starkes Können, aber was hilft das alles, wenn das Wesentliche, nämlich die Einfälle, so starr und verkrampft, mit einem Wort, so unlebendig sind wie hier. Am gelungensten erscheint mir noch der dritte Satz, der in der Ausführung sicherlich sehr geschlossen wirkt, vorausgesetzt, daß ihn ein Geiger überhaupt in der geforderten Schnelligkeit herausbringen kann. Überhaupt das Technische! Wenn man sich alles genau zurechtlegt, geht es ja gerade noch zu machen, ich wäre aber doch sehr begierig, das widerborstige, weil völlig ungeigenmäßig geschriebene Stück einmal zu hören. Ohne eine hübsche Anzahl von Kratz- und Quetschtönen wird es dabei bestimmt nicht abgehen.

Walter Schrenk

FELIX PETYREK: *Sechs groteske Klavierstücke.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Aus Konzerten kennen wir einige dieser feinsinnigen Aphorismen. Es ist nur immer wieder zu sagen, daß Petyrek all das, was andere jetzt als ihre Ideen preisen — die Satire über unsere aus den Fugen gegangene Zeit, — schon früher intuitiv zu einer Zeit empfand, da an Chaos noch niemand dachte. Es sind Stücke, die von Edgar Allan Poe, von Villiers de l'Isle Adam oder vom Gespenster-Hoffmann befruchtet sind. Und überall blitzt unter verbissener Grimasse ein Humor durch, der ursprünglich, kindhaft und köstlich ist. Der »Wurstelprater«, der »Offizielle Empfang«, der »Tanz mit dem Schatten« sind feine Kammerstücke, wie sie zu anderer Zeit ein Maler, Spitzweg, schuf. Dieser Spitzweg ist (vorschreitend über Wilhelm Busch einerseits, Kubin andererseits) ein Musikant geworden, der natürlich die Sprache *seiner* Zeit sprechen muß: Felix Petyrek. *Ernst Viebig*

OPER

BERLIN: Mehr Betriebskrisen als künstlerische Ereignisse: Das künstlerische ist die Berliner Erstaufführung von *Leoš Janáčeks* »Jenufa«. So spät sie kam: sie war willkommen. Und um so mehr, als sie, unter *Erich Kleiber*, sich würdig vorstellte. Janáček, der einsame, echte Künstler, hatte seine große Genugtuung. Seine Oper gehört zu den wenigen Werken musikalischer Bühnenkunst, die, voll innerer Kraft, nicht um Publikumsgunst buhlen, aber alle Echten für sich gewinnen. Man sieht einen Mann, der den Quellen des Volkssanges nachgeht, aber doch das Bewußtsein seiner Zeit hat: er kann, nach Dvořak und Smetana (der bei uns matt gefeiert wird), nicht mehr rein volkstümlich sein, er muß, mit Wagner, ja über Wagner hinaus eine neue Einheit zwischen Musik und Worten suchen. Und wie hier, aus einem Zusammenwirken von naturhaftem Empfinden und scharfem Kunstverstand, gefunden wird, ist das Eigentümliche dieser »Jenufa«. Wir mögen an der veristischen Handlung Anstoß nehmen, mögen uns an Wortwiederholungen stoßen: es bleibt eine denkwürdige Leistung übrig, eine Bestätigung böhmischen Volkstums, wie sie an keinem lebenden Tschechen sonst zu rühmen ist. Denn wir wissen, daß das junge Geschlecht der tschechischen Musiker, sehr sichtbar vom Westen beeinflußt, mit Problemen ringt. Janáček mag in diesem Sinne nicht modern, ja, nicht ohne romantischen Einschlag sein, aber er ist die letzte Säule volkstümlicher Kunst seiner Heimat in einer Epoche, die zur Nivellierung drängt. Alle vorletzten Strömungen sind in seiner Musik zu spüren, in der Arie gärt es, die Chöre atmen charaktervolle Herbheit; und gleichen Charakter hat das Orchester, das ein von seiner Sache Überzeugter ohne Schwulst reden macht. Kleiber tränkte es mit Ausdruck und gab ihm, mit kluger Disposition, die Wirkungskraft, die über den Erfolg eines Abends hinausreicht.

Wie ja diese Aufführung überhaupt, mit *Margarete Arndt-Ober* als leidenschaftlicher Mutter, *Zinaide Jurjeffskaja* als poesievoller Jenufa und den Herren *Soot* und *Jöken* endlich einmal staatsopernwürdig verlief.

Sonst also Krisen: Das Deutsche Opernhaus, das von einem Geldgeber abhängt, wird von *Leo Blech* augenscheinlich aufgegeben, der sich mit einem dem Geldgeber peinlichen Verwaltungsdirektor solidarisch erklärt. Leuchtet man hinein, ergeben sich höchst merkwürdige Dinge, und es weht einen die Stickluft eines Privattheaters an. Uns interessiert ja nur, ob das Deutsche Opernhaus die Erneuerung, die es unter Blech anstrebte, fortsetzen, oder ob es wiederum bürgerliche Oper werden kann, oder ob es gar ... Alles ist in der Schwebe. Aber auch in dieser Zeit wurde Puccinis »Mantel«, das erste Stück des Triptychons, aufgeführt. Diese Tatsache sei verzeichnet, obwohl ich sie nicht bezeugen konnte. Aber ich kenne den »Mantel« vom Fenice-Theater Venedigs her, wo mir die eigene Milieuschilderung Puccinis Eindruck machte, während mich der brutale Schluß abstieß. — Gewiß ist, daß die Opernverhältnisse Berlins verfahren sind: Spiegelung einer unklaren Zeit. Es muß der Künstler mit dem Geldgeber gehen; aber der Geldgeber muß ihm den Vortritt lassen. Ob wir soweit gelangen werden?

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Der Opernbetrieb dieses Winters leidet unter der Unzulänglichkeit der Besetzung wichtiger Fächer, so daß nur ein ziemlich einseitiger Spielplan möglich war; man muß das um der tüchtigen musikalischen Leitung willen (*Fritz Mechlenburg* und *Karl Schmidt*) bedauern. Dankbar begrüßte Oasen waren je zwei Aufführungen des »Tristan« mit *Otto Fanger* und *Sophie Wolf* als hochwertigem Liebespaar und des »Barbier von Bagdad« mit dem köstlichen *Xaver Mang* in der Titelrolle.

Walter Seybold

DÜSSELDORF: Smetanas »Verkaufte Braut« als verspätete Geburtstagsgabe konnte nicht recht erfreuen, da ihr nicht genügend Liebe und Sorgfalt entgegengebracht worden war. Hoch einzuschätzen ist dagegen die Neueinstudierung des »Barbier von Bagdad«, in dem *Bertil Wetzelsberger* dem Musikalischen ein tüchtiger Anwalt ist und *Willy Beckers* Regie dem Ganzen poetischen Duft verleiht. *Erich Orthmann* ließ als Dirigent einiger Teile des »Ringes« so viel Schönes hören, daß man sich darauf freuen darf, wenn er ganz der Unsere sein wird. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: In der Opernkrise sind die Würfel gefallen, d. h. man hat diese nach langem Besinnen vorsichtig über den grünen Tisch rollen lassen und dann noch versucht, sie im Laufen aufzuhalten. Immerhin: wir

haben jetzt einen ersten Kapellmeister, der zugleich Operndirektor ist. Er heißt *Clemens Krauss*, stammt aus Wien und hat dort wie bei seinen hiesigen Gastabenden Aufsehen gemacht. Wir hoffen, daß er mit dem neuen Oberspielleiter *Lothar Wallerstein* zusammen in den Betrieb unserer Opernbühne endlich neuen Zug hineinbringen und daß sein Wirken mit dem »honoris causa« bestätigten ruhigen Weiterwirken *Ludwig Rottenbergs* nicht nur vereinbar, sondern auch fruchtbringend sein werde. Das Ereignis der letzten Spielmonate war die reichsdeutsche Uraufführung der »Chowanschtschina« des Mussorgskij, über die aus Raumrücksichten hier nur in aller Kürze berichtet werden darf. Das Stück behandelt jenen Abschnitt der russischen Geschichte, in dem, unmittelbar vor dem Regierungsantritt des großen Peter, die Großbojarenfamilie Chowanskij auf die Geschichte des Landes entscheidenden Einfluß genommen hat. Das Altrussentum des alten Fürsten Iwan und der Altgläubigen (Raskolniki) steht im Konflikt mit dem Westlertum des Ministers Galizyn. *Ernst Fritzheim* hat unter dem Titel »Die Fürsten Howansky« eine deutsche Version herausgegeben, die allerdings stärkere kritische Ansprüche nicht zu erfüllen scheint. Dies zumal bei dem für Mussorgskij so bezeichnenden engen Ineinander und Nebeneinander von Text, Musik und Pantomime. Im ganzen ist das vom Meister unvollendet hinterlassene Werk nicht so ursprünglich und wirkungsvoll wie »Boris Godunoff«, birgt aber dennoch eigentümlicher Schönheiten die Menge. Doch verlangt es bei der noch viel stärkeren Bedeutung der Massen auch eine entsprechend großzügige und schwungvolle szenisch-musikalische Verlebendigung. In dieser Beziehung war die Frankfurter Darbietung unter Kapellmeister *Wolfgang Martin* und Regisseur *Franz Wartenberg* nicht voll befriedigend. Sie bot jedoch prächtige Bilder von *Ludwig Sievert* und ausgezeichnete Einzelleistungen von *Magda Spiegel*, *John Gläser*, *Robert vom Scheidt* und *Jean Stern*. Überhaupt ist unser Soloensemble noch immer erstklassig, so daß man auch der bevorstehenden Erstaufführung von Schrekers »Irrelohe« in dieser Beziehung vertrauensvoll entgegensehen darf. *Karl Holl*

HAMBURG: Eng benachbart mit Busonis »Arlecchino« hat das Stadttheater eine der Frühopern von E. T. A. Hoffmann gegeben, »Die lustigen Musikanten«. In beiden Werken kommen Namen aus der alten Commedia dell'arte vor. Innere Beziehungen zwischen beiden gibt es nicht; und Busonis Werk mit jenem Artbegriff decken zu wollen, geht nur an in Rücksicht auf die elegante, spitzige und bissige Art, wie dort Zustände im Leben, in der Kunst und Politik durch eine ätzende Lauge gezogen werden — ähnlich dem Verfahren der alten Stegreifkomödie. Weniger schlagkräftig erwies sich Hoffmanns Werk, das 1805 einmal in Warschau gespielt worden ist, dessen verschwundene Partitur vor vierzig Jahren in einem Berliner Antiquariat auftauchte, dann wieder verborgen blieb und neuerdings in die Pariser Konservatoriumsbibliothek verkauft wurde. Unsere Partitur ist dort abschriftlich besorgt worden. Brentanos zweiaktiger Stoff (mit wenig Lustigkeit!) ist echter Brentano: der Romantizismus ganz auf feudal-hierarchische Basis gestellt. Eine Hofgeschichte mit Verstoßung, Kindesaussetzung und allmählicher Aufhellung des Dunkels. Eines von den Überraschungsschauspielen, die in Wohlgefallen sich lösen. Die Aufklärungsversuche immer durch Musizierstücke unterbrochen, die reinen Mozart-Aufguß darstellen; ehrlich, edel, naturschlank, wohlklingend, geschickt selbst im Großgefüge. Die gute Darstellung vermochte die langen Wegstrecken nur mühsam zu beleben. Man hat deshalb die Nachbarschaft für »Arlecchino« bereits gewechselt und ihm die »Serva padrona« Pergolesis vorangestellt, in der Fassung, die ihr *Hermann Abert* gegeben, der nur dem »Cembalo« eine zu ergiebige Gesprächigkeit zuerteilte. Diese Ahnfrau des italienischen, französischen und — wenig später — deutschen Singspiels wirkte selbst über das Erinnern an geschichtliche Position und bei guter Darlegung als anregendes Exempel und mit der noch heute mustergültigen Sprache des auf leichte Bahnen gestellten Buffostils. — Intendant *Sachse* hat seinen Wagner-Inszenierungen jüngst die vom »Tristan« angereiht. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Zemlinskys musikalische Tragödie »Der Zwerg« und Korngolds heitere Oper »*Der Ring des Polykrates*« bildeten ein etwas ungleichmäßiges Gespann, das nach der Meinung des Karlsruher Publikums keine echte Kunst auf die Landestheaterbühne geführt hat. Trotz der bedenklichen Schwächen des »Zwerg«-Textbuches aber ist Zemlinskys Werk eine ernsthafte, in vielen Teilen imponierende Arbeit, gegen die Korngolds Jugendschöpfung, deren technische Mache

man bewundert, nicht aufkommt. *Rudolf Balves* Zwerg war eine glänzende Leistung. Die Art, wie er den Verwachsenen charakterisierte, dürfte kaum auf einer anderen deutschen Bühne ihresgleichen haben. Auch gesanglich bezwang er die schwierige Partie aufs beste. In Korngolds Einakter ließen *Marie von Ernst* und *Wilhelm Nentwig* ihre schönen Stimmen und ihre darstellerische Frische erstrahlen. *Fritz Cortolezis* holte alles Leben aus den beiden Partituren. *Anton Rudolph*

LEIPZIG: Auf dem Weg vom Repertoiretheater zum Künstlerischen Theater keine neuen Stationen. Während *Brecher* Hamburger Verpflichtungen erledigt, besorgt die Oper ein gleiches gegenüber älteren Verträgen. Um die Aufführung der »Glücklichen Insel« von *Offenbach-Leopold Schmidt* und *Blumenthal* sind wir nicht herumgekommen. »Singspiel« ist dies Werkchen geheißen. Man kann aber seinen Gehalt, sein Wesen nur durch die Formel ausdrücken: Operette dividiert durch Musikposse. Auf ein ernsteres Ziel war vermutlich auch Leopold Schmidts kompilatorische Arbeit nicht gerichtet. Man sollte sich über diesen kleinen Aprilscherz nicht aufregen. Schade ist's nur um die viele Arbeit *Weißleders* gewesen, der zugleich inszenierte und dirigierte! *Hans Schnoor*

MAGDEBURG: Durch die Dirigenten-Gastspielreise unseres ersten Kapellmeisters *W. Rabl* nach Madrid war keine allzu große Beunruhigung des Spielplans entstanden, da sich sein Vertreter, *Siegfried Blumann*, durch die schnelle Übernahme der auf Rabl fallenden Opern unleugbare Verdienste erwarb. Er zeigte weiteres starkes Talent zur Anpassungsfähigkeit und führte seine Aufgabe mit glücklichem Gelingen durch. Auf ihn fiel auch die Leitung des »Fliegenden Holländers«, der neu ausgestattet in Szene ging. Es kam eine vornehme Aufführung zustande, die den einmütigen Beifall der Zuhörerschaft fand. Von schwach besuchten Häusern wissen wir hier wenig; das Interesse für die Oper hatte auch in den Zeiten der immer höher steigenden Preise nicht nachgelassen. Jetzt sind ungefähr die Friedenspreise erreicht, doch wird man um Erhöhungen nicht herumkommen. Die Szenerie führte in die Romantik des Werkes. Stilbühne und Musik Wagners würden hier, wie in allen seinen Werken, zu unerträglichen Widersprüchen führen. Das »Maritime« bietet im »Holländer« immer besondere Schwierigkeiten. Hier wehte wirklich etwas wie »Salzluft« von der Bühne her, gerade weil sie einfache Linien bevorzugt und dem »Atmosphärischen« genügend Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Reizvoll nahm sich auch der Gedanke aus, das Zimmer Sentas — wie etwa auf einer Drehbühne — als Winkel darzustellen. Ungrad-eckige Räume wirken immer natürlicher als viereckige. Die Apotheose ließ man fallen, Morgenrot stand über den Wassern und in ihnen schwebte mit dem Eintritte des Erlösungsthemas ein Schattenkreuz; immerhin ein stimmungsvolles Bild, wenn auch gerade der »Holländer« als »alte Oper« mehr nach dem echten Schlusse drängen wird. Um die Bühnenwirkung machten sich neben der Regie (*Schultheiß*) *Elisabeth Gritsch* als Senta, *Moskow* als Erik und *Gaebler* als Holländer verdient: drei wertvolle Mitglieder unserer Oper. — Den neueinstudierten »Freischütz« dirigierte der zurückgekehrte *Rabl*. Auch an diesem Abend wirksame Bühnenbilder. Ihr Grundzug war von der Wirkung düsterer Tannenwälder hergenommen. Um so heller klangen die Ännchen-Episoden. Die Wolfsschlucht war mehr auf gespenstige Lichtwirkungen als auf die herkömmlichen Requisiten gestellt. — Die Abwesenheit Rabls machte ein Kapellmeister-Gastspiel nötig: *Hermann Abendroth* dirigierte den »Fidelio« und den »Tristan«: es kam auf der Bühne und im Orchester zu starken Wirkungen, die bewiesen, daß unsere Opernverhältnisse auf Grund genügend starker Kräfte eines Aufschwungs fähig sind. *Max Hasse*

MANNHEIM: Unsere Opernbühne, die den längeren Teil des Winters in tatenlosem Zuwarten zugebracht hatte, raffte sich nahezu am Ende der Spielzeit zu einigen Unternehmungen auf, die etwas aus der angenommenen Rolle fielen. Einmal erschien Wagners hehrste Liebestragödie »Tristan und Isolde«, allerdings mit Zuhilfenahme von drei fremden Künstlern. *Melanie Kurt*, *Otto Wolf* waren das todgeweihte Paar, *Magda Spiegel* betreute als Brangäne ihre Herrin Isolde. Was übrigblieb von Gestalten des Dramas wurde von unseren einheimischen Kräften wohl versorgt. *Richard Lert*, der Dirigent, brauchte nur an die ruhmvollen Traditionen anzuknüpfen, die unsere Bühne mit der Wagner-Sache verbünden, und der orchestrale Rahmen, der stilgemäße instrumentale Unterbau war gegeben. Weit kühner, in noch unbekanntes Land auslugend, holte unsere Oper aus, als sie in den

letzten Tagen des März die »Alkestis« von *Egon Wellesz* zum überhaupt ersten Male auf die Bretter rief. Hugo von Hofmannsthal hatte in jungen Jahren des Euripides Drama nach seiner Weise unserer Zeit neu geschenkt, der junge Wiener Tondichter Wellesz hatte an der Nachdichtung wiederum seinerseits gemodelt und Umstellungen vorgenommen, bis ein gänzlich den neuesten musik-dramatischen Anschauungen adäquates Werk entstanden war. Alle unsere Vorstellungen von Harmonik und Melodik müssen wir daheim lassen, wenn wir in diese neueste Phase der musikalischen Entwicklung eintreten. Wir dürfen nicht mehr Klangkombinationen auf ihre erträgliche Möglichkeit hin verfolgen, wir dürfen nicht mehr vertikal hören. Wir müssen lernen, lineare Gebilde in uns aufzunehmen, an ihrer Aufeinanderfolge unser Hörbedürfnis zu befriedigen. An die rücksichtslose Häßlichkeit dieser Musik, die in Polytonalität, in heterophonen Klangstapelungen schwelgt, wird man sich gewöhnen müssen. Aber man wird nicht überhören können die tragische Wucht und Größe, die in gewissen, Himmel und Hölle anrufenden Unisonos widerklingen, die lapidare Kraft der orchestralen Interludien und im ganzen die starke geistige Konsequenz, die den einmal angenommenen tragischen Ton unerbittlich bis zum letzten Ende verfolgt. In aller harmonischen Wildnis grüßen uns manchesmal Tonika mit ihren Dominantebegleiterinnen, und eine kleine Invention im $^5/_8$-Takt, während der Trauerzeremonien um Alkestis zweimal erscheinend, preist den Segen formalen Beharrens. Das Orchester verzichtet auf schöne, prunkvolle Färbung, die instrumentale Gewandung ist dem hypertragischen Stoffe gemäß in grauestes Grau gekleidet. Für die Singstimmen, die wie spärliche melodische Brocken auf dem uferlosen Gewässer des von den alten Niederländern erborgten, hier orchestralen Kontrapunkts schwimmen, hat Wellesz kein Herz. Seiner Seele ist jede nur entfernt an Schönheit gemahnende Regung fremd. — Unsere Sänger, voran Frau *Änne Geier* (Alkestis), die Herren *Fritz Bartling* (Admet) und *Hans Bahling* (Herakles), opferten dem neuen, kühnen Werk alle künstlerische Hingabe und waren sich wohl bewußt, daß sie als Träger von Symbolen eigentlich nur Schemen darstellen in den von Gleichnissen beherrschten tragischen Geschehnissen. — Als Inszenator, der die Szene in lapidarer Primitivität erschaute und alles Schaubare auf eine groß angelegte Stilisierung zurückführte, fungierte gastweise *Hanns Niedecken-Gebhard* (Hannover). Nur mit den sogenannten Bewegungschören, deren Teilnehmer der männlichen und weiblichen Jugend unserer Stadt entnommen waren, übernahm sich der energisch zu Reformtaten ausholende Spielleiter um ein wesentliches. So viel verbogene, konvulsivisch zuckende Bewegungen waren auf die Dauer ebenso unerträglich, wie besonders die letzte Gruppierung nach Alkestis' Heimkehr unser Geschmacksempfinden irritierte. — Hervorragend hielt sich das prächtige Orchester, dem Generalmusikdirektor *Richard Lert* den starken Eindruck vor allem dankt, den die Aufführung unabhängig von dem Werturteil, das man über das Werk fällen mag, schließlich doch gemacht hat. — Dem tragischen Opus voran ging ein Ballett ebenfalls aus der Feder *Egon Wellesz*', »Das Wunder der Diana«, eine Jugendarbeit des Komponisten, gleich wie »Alkestis« im Verlag der Universal-Edition erschienen. Hier wird noch frisch von der Leber und vielleicht auch von dem Herzen weg musiziert. Franz Schrekers gesättigt schöne Orchesterfarben, die Eulenspiegeleien Richard Strauß', grüßen uns aus der Partitur.

Wilhelm Bopp

SCHWEIZ: Für die größeren Bühnen unseres Landes liegt in der an und für sich gewiß sehr erfreulichen Tatsache, daß es *Othmar Schoeck*, dem feinsinnigen Lyriker vorbehalten blieb, Hugo Wolfs »Corregidor« zum ersten Male in der Schweiz aufzuführen, ein gewisses starkes Moment der Beschämung, das doppelt gravierend wirkt, weil die Spielpläne allerwärts bedeutend unter dem mit Recht zu erwartenden Durchschnitt stehen. Im Verein mit vorzüglichen auswärtigen Solisten, unter denen *Alfred Jerger* (Wien) an erster Stelle stand, vermittelte Schoeck eine Wiedergabe, die durch künstlerisch gebundenes Temperament, hinreißende Musizierfreudigkeit und sublime Feinheit der Gestaltung entzückte, dem Werke zu einem ungewöhnlich tiefen und nachhaltigen Eindruck verhelfend. Die *Züricher Oper*, die letztes Jahr Händels »Rodelinde« in schönem Gelingen herausbrachte, versuchte es mit einer in der äußeren Aufmachung etwas starren eigenen Inszenierung von desselben Meisters »Julius Cäsar«, in der im einzelnen ziemlich freien, doch immerhin noch pietätvollen Bearbeitung durch Oskar Hagen, konnte aber das an sich lebensvolle Opus nicht zu einem größeren Erfolge führen.

Mehr Glück hatte die *Basler Bühne* mit Webers »Euryanthe«, die von *Gottfried Becker* und *Oscar Wälterlin* in sehr stilreiner Darstellung geboten, einem großen Kreis von Musikfreunden zu einer seltenen musikalischen Feierstunde verhalf. Starken Eindruck lösten endlich die Gastspiele des Mailänder Koloratursoprans *Ada Sari* sowie des stimmgewaltigen Bassisten *Carl Braun* aus.

Gebhard Reiner

STUTTGART: Ohne zwingende Notwendigkeit, dagegen aus begreiflichem Verpflichtungsgefühl heraus griff die Oper zu den »Königskindern« von Humperdinck. Neben ihnen erschien auch die Straußsche »Elektra«, die wieder einmal große Eindrücke vermittelte (*Leonhardt* — Dirigent, *Olga Blomé* — Elektra, *Lydia Kindermann* — Klytämnestra). Auffallend hoch ist die Zahl der Künstler, die wir bald ihren Platz wechseln sehen werden, Gastspiele mehren sich infolgedessen. Erfolgreich verliefen schon einige von ihnen, fühlbar wird mehr und mehr der Mangel an einem Heldenbariton großen Formats.

Alexander Eisenmann

WIEN: Als Gast der Staatsoper sang Frau *Lubin-Geraldy* von der Großen Oper, Paris, sang in deutscher Sprache Elsa und Ariadne, eine Sängerin, deren Aussprache und Stimme gerühmt und bemängelt wird, die aber jedenfalls eine Persönlichkeit von dramatischem Format ist. Neben ihr wirkte erfolgreich als Lohengrin und Bacchus *Karl Fischer-Niemann*, gewiß eine der schönsten Tenorstimmen, die die Staatsoper besitzt. Bis auf eine Théâtre-paré-Vorstellung ist von der Staatsoper nicht viel zu melden, außer daß sich, ein Novum, das Parlament mit ihr befaßte. Anläßlich der Budgetdebatte fielen scharfe kritische Worte: über die beiden leitenden Männer, Richard Strauß und Franz Schalk, die ausgezeichnete Musiker, aber oft abwesende Direktoren seien, über Marie Jeritza, deren Ernennung zum Ehrenmitglied andere Mitglieder herabsetze und verletze, über Sänger der Staatsoper, die nicht zur Verfügung stehen und auswärtige Gäste, die aus Verlegenheiten helfen, insofern sie nicht welche bereiten, kurz: ein Sündenregister, das nicht zuletzt auf den sinkenden Besuch des teuren Hauses verwies. Einiges davon mag wahr sein, und wie ich in meinem letzten Bericht erwähnte, scheint die Staatsoper sich dem Typ eines Gesellschaftstheaters vom Stil der Großen Oper in Paris zu nähern. Vielleicht werden die Querelen verstummen, wenn die beiden Direktoren, von denen jeder in seiner Art einen Sonderwert darstellt, einen kaufmännischen Hilfsdirektor erhalten, der sozusagen »aufs Geschäft« schaut, und über dieser wichtigen Optik nicht den Zusammenhang mit der modernen Opernproduktion übersieht, von der in der Staatsoper wenig zu bemerken ist. Wir leben freilich in Zeitläuften, wo der Zusammenhang des reichen Publikums mit der Opernliteratur oft nur in einem tief ausgeschnittenen Abendkleid besteht. Opposition wirkt schöpferisch, sofern sie nicht Gehässigkeit wird: nicht ohne ironische Genugtuung liest man jetzt die Preisreden auf die Opernfeste unter Gustav Mahler, den giftige Angreifer seinerzeit als ungeeigneten Direktor verdrängten. — In der *Volksoper*, die sich aus einem Defizit in die finanzielle Aktivität hinaufspielte, gastierten italienische Schönsänger wie *Alessandro Bonci*, ein virtuoser Richard im Maskenball, und *Mattia Battistini*, als Rigoletto, René und was immer er singt, ein Phänomen. — Letzthin brachte die Staatsoper eine Neustudierung der »Afrikanerin« mit *Bella Paalen* als Selica und *Karl Fischer-Niemann* als Vasco heraus. Hier fuhr man gleichsam 1. Klasse, während man in der »Afrikanerin« der Volksoper Meyerbeers Indien 2. Klasse erreichte, abgesehen von *Mattia Battistini* als Nelusco, einem Künstler ohne Rekord. Die Staatsoper brachte vorher als Neuheit »Fredegundis« von Franz Schmidt heraus, das Werk eines soliden, wie man im 18. Jahrhundert gesagt hätte, gelehrten Musikers, dessen Orchester schönen Klang, große Satztechnik, aber wenig Theatersinn besitzt, wie schon das nicht reizvolle Buch verrät. Vielleicht hätte die mordlüsterne rothaarige Streberin und Königin einen impertinent modernen, geriebenen Rhythmiker und Koloristen verlangt; so starb sie, trotz *Wanda Achsels* starker Bemühung und unter Bedauern der Schätzer ihres geistigen Vaters an perniziöser Anämie.

Ernst Decsey

KONZERT

BERLIN: Man pflegte einst das letzte philharmonische Konzert als Ausgang der Saison zu bezeichnen. Wir wissen, daß in diesen Zeitläuften der Frühling uns die Wiederkehr der Zugvögel beschert. Für das Musikleben hätte das nicht viel zu bedeuten, nur

für die Statistik. Aber wir harren des Wunderbaren — bis zum letzten Verhauchen der Spielzeit. *Furtwängler* beendete die philharmonischen Konzerte mit einer Tat: er wurde sein eigener Solist. Man kann die stilbildende Kunst eines solchen Abends nicht hoch genug veranschlagen. Furtwängler, der, zwischen Haydn und Beethoven, das f-moll-Konzert von Bach aus den Tasten herausphantasierte, hatte damit eine Erneuerung der Institution der philharmonischen Konzerte bekannt.
Auch *d'Albert*, der Beethoven spielte, schwang sich zu einer Leistung auf, die an den jüngeren d'Albert erinnerte. Ein Sechzigjähriger, der sein Phänomenales immer wieder beweist, wenn er uns eben noch durch seine Kulturwidrigkeit am Klavier abgestoßen hat. *Klaus Pringsheim* in Mahler: ein erster deutscher Mahlerzyklus, wie er stolz sich nennt und, nach mancherlei Schwächeanfällen, immer wieder aufflackert. Pringsheim, ein geistiger, neurasthenischer Mensch, tritt Mahler mit Seele und Nerven nahe, ist aber nicht der Mann, ihn ohne Rest klingen zu machen. *Heinz Unger*, in den Kindertotenliedern, wirkt schon überzeugender. Der Rahmen ist stärker als die Solistin *Else Wachsmann*, die zwar nicht seelisch, aber physisch, hinter den Forderungen dieser Musik zurückbleibt. — *Neue Kammermusik:* Schönberg und Kodály in der Melos-Vereinigung, durch das *Amar-Quartett* gedeutet: Kodálys Trio für zwei Violinen und Viola, mit eingeborenem Sinn für das Instrumentale gesetzt, stellt das Irdische gegen die Jenseitigkeit des d-moll-Quartetts. Der Bratschist *Hindemith* am stärksten. Ein neuer Mann: *Erich W. Sternberg* wird in seinem Streichquartett mit Altsolo durch das *Petzko-Schubert-Quartett* herausgestellt. Das zeugende Gefühl ist echt, wenn auch etwas eng: Rassegefühl, mit elegischem Unterton. Dieses Stück ist verheißungsvoll darin, daß Empfinden sich mit Können paart, wenn auch stärkere Einschnitte und die Prägnanz des Ausdrucks fehlen. Nun bleibt abzuwarten, ob der Grund, auf dem gebaut wird, fruchtbar genug ist, um eine lebensfähige Kunst zu tragen. — Französische Klaviermusik wird von *Franz Osborn* gespielt. Die »Promenades« Poulencs, im Geist sehr witzig und gegenwärtig, nur in der Ausführung ungleich, finden in ihm einen geistreichen, schmissigen Vermittler wie die erheblich dünnere »Sonatine syncopée« Jean Wiéners. — Man hört vom *Havemann-Quartett* in den Sonderkonzerten der staatlichen Hochschule für Musik das zweite Streichquartett Zemlinskys, das leider mehr lang als tief ist; um so schlagender wiederum Strawinskij in seinen Stücken für Streichquartett. Wie matte Limonade wirkt das Quartett Dirk Schaefers, das die Leute des *Budapester Streichquartetts*, junge, begeisterte, zwingende Musikantenvierheit, uns bescheren.

Adolf Weißmann

BERN: Die Schweiz verfügt zur Zeit über einen ganzen Stab jüngerer Komponisten, die zwar im Makrokosmos des musikalischen Weltgeschehens noch nicht als Fixsterne prangen, aber dennoch durch den Ernst ihres Schaffens alle Beachtung verdienen. Auch in der Bundesstadt fängt es an zu gären, und es wagen sich frische, noch unverbrauchte Kräfte an das Licht. — *Fritz Brun* ließ einige von ihnen in seinen Abonnementskonzerten zu Worte kommen. *Luc Balmer*, ein Sohn des bekannten Malers, bietet in seinem »sinfonischen Fragment« ein noch etwas knorriges Gebilde, mehr dem Sturm und Drang entsprossen. Die Kontrapunktik zeigt den gewiegten Könner, doch dürften die Themen eine etwas gewähltere Signatur zeigen. Aus dem Werk spricht entschieden eine starke künstlerische Persönlichkeit. Ein Gegensatz bildet *Walter Geisers* Lustspielouvertüre, die mit ihren bescheidenen, floskelartigen Motiven in unterhaltendem Strom hemmungslos dahin fließt. *K. H. Davids* Frauenchöre mit delikater Orchestrierung lassen wieder den begabten Melodiker erkennen, wenn auch nicht alles wie aus erster Hand erklingt. Der Pfarrcäcilienverein bescherte uns eine Messe seines Dirigenten *Jos. Ivar Müller*. Die mehr im konservativen Fahrwasser segelnde Musik zeugt von einer entschiedenen Begabung des Autors für die große Linie. Die Themen sind plastisch und ohrgefällig erfunden. Eindringliche lyrische Momente stehen in wirksamer Antithese zu den dramatischen Elementen. *Otto Kreis*, unter dessen Banner der strebsame Berner Männerchor in Luzern (eidgen. Sängerfest) den 1. Preis errang, trat mit einem kraftvollen Tedeum auf den Plan. Das im großen Stile für Männerchor, Knabenchor, Soli, Orchester und Orgel komponierte Werk hatte entschiedenen Erfolg, den es wesentlich den hochgetürmten Eingangs- und Schlußbildern verdankt. Die Themen sind zwar hie und da etwas aphoristisch geraten, doch der Wille zu energischer dramatischer Expansion hat manche schwache Stelle sieghaft zu überbrücken gewußt.

Julius Mai

BREMEN: Der Name *Ernst Wendels*, des hervorragenden Bremer Orchesterdirigenten, ist längst in der ganzen musikalischen Welt als einer der zukunftsreichsten in Deutschland bekannt. Sein mit jedem Instrument vertrautes Sichversenken in das feinste Geäder und Geflecht einer Sinfonie gewann mit jedem Jahr mehr zusammenfassende Größe und Überblick des monumentalen Gesamtbaus. Anfangs war Brahms der Gipfel der intimen Detailkunst Wendels; heute steht die architektonische Umrißlinie als überwältigende religiöse Form eines geistig durchlebten und beherrschten Inhalts voran. Das heißt, Wendel ist von Brahms zu Bruckners naiver Höhe vorgedrungen, in der dieser Arm in Arm mit dem lieben Gott und dem Kosmos einherwandelt. Es war die Achte von Bruckner, die dies am klarsten an den Tag brachte. Eine ganz große Leistung des bedeutenden Dirigenten. Im selben Konzert der Philharmonischen Gesellschaft spielte *Celeste Chop-Groenevelt* Tschaikowskijs Klavierkonzert in b-moll und erwies damit, je weniger bedeutend die Komposition scheint, desto klarer die absolute Meisterschaft ihrer Technik, die sie in der männlichen Kraft des Anschlags und saubersten Feinheit alles Figurativen neben die allergrößten Meister ihres Instrumentes stellt.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: *Karl Schuricht* zeigte in einer trotz schwieriger Umstände hochstehenden Aufführung des Verdischen Requiems solch hervorragende Eigenschaften, daß er wohl als der berufene künftige Führer unseres Musiklebens erscheinen muß. Eine Enttäuschung bereitete *Siegmund v. Hausegger*, und *Hermann v. Schmeidel* verwischte durch aufdringliche Vergröberung klassischer Werke alle früheren guten Eindrücke. Brahms' zweites Klavierkonzert, von *Willy Hülser* famos gespielt, begleitete er wenig schmiegsam und viel zu dick. *Gerhard v. Keußler* warb für seine von höchstem ehrlichem Können und Wollen zeugende Lyrik, konnte aber durch ihre asketische Haltung leider nur wenig Liebe gewinnen. Ein prächtig geformtes Klaviertrio von Hans Gál erlebte seine Uraufführung. Von sonstigen Neuheiten interessierte besonders eine zum Teil glänzend wirkende Violinsonate von Karl Weigl und ein an Natureindrücken reiches Streichquartett von Paul Scheinpflug. *Edwin Fischer* und der Meistersänger *Max Krauß* erfreuten sich berechtigten Erfolges, während *Emanuel Feuermann* sich und noch mehr dem Publikum mit einem recht seiltänzerischen Programm gefiel.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Nichtalltägliches begab sich im *Museum*, als *Hermann Scherchen* dort vor dem Ohrenschmaus der Couperin-Suite des Richard Strauß die sechs Gesänge mit Orchester op. 8 von Arnold Schönberg aufführte, die durch den Mund von *Beatrice Sutter-Kottlar* eine gedanklich und musikalisch ebenso eindringliche wie klangvolle vokale Interpretation erfuhren. Zum Teil zeigen diese Lieder noch deutlich den Zusammenhang mit dem Tristan-Stil auf, zum anderen Teil aber weisen sie schon deutlich auf die spätere Entwicklung des Komponisten. Es ist weniger die Eigenart als die »Haltung«, die von diesen Liedern im Hörer nachwirkt. Im *Orchesterverein* gab es außer einer großartig aufgebauten »Achten« von Bruckner die »Vierte« von Mahler zu hören, dieses doch ziemlich leicht gewogene, überlange Werk, an dem *Ernst Wendel* (mit *Emmi Land* als Solistin) auch seine feineren Darstellungsgaben spielen lassen konnte. Kraft, große Disposition und feinspürig erregte Sinnlichkeit vereinend, bot er ferner die »Musik für sieben Saiteninstrumente« von *Rudi Stephan* zum ersten Male in der vorgesehenen mehrfachen Besetzung des Streichquintetts und erreichte (mit *Rose Stein* an der Harfe und *Reinhold Merten* am Klavier) einen außerordentlich starken Eindruck. Daß diese Wirkung auch im Schatten von Bruckners Kolossalwerk noch Bestand hatte, will etwas heißen. — Im *Liederkranz*, den jetzt Scherchen leitet und zu höheren musikalischen Zielen führen will, hörte man außer schönen und eigentümlichen Chören von Selim Palmgren (»Tränen« und »Finnländisches Wiegenlied«) als Erstaufführung den »Postillon« von Othmar Schoeck für Männerchor, Tenorsolo und Orchester, worin Lenaus Gedicht mit sparsam gewählten Mitteln eine wirksame, etwas gefühlsschwelgerische Fassung erfuhr. Eine andere Sängerschaft, der *Schulersche Männerchor*, hielt sich bei seinem sechzigsten Jubiläum an das Bewährte, das ihm durch den Dirigenten *Gustav Trautmann* nun schon dreißig Jahre lang nahegebracht wird. *Gustav Maerz* aber griff mit seinem *Singverein* auf das einstmals Große zurück und brachte eine Vortragsfolge altitalienischer Madrigale zustand, die von sich reden machte.

Karl Holl

GRAZ: Die Sinfoniekonzerte der hiesigen Philharmoniker, die teils unter dem hiesigen Opernchef *Heinz Berthold*, teils unter dem Wiener *Clemens Krauss* stehen, brachten als besonders erwähnenswerte Taten die »Sechste« von Bruckner und die »Fünfte« von Mahler, die Kammermusikkonzerte des Streichquartetts derselben Philharmoniker unter anderen op. 20 von Egon Wellesz, ein nicht ganz einheitliches Stück, das zwischen Atonalität und echter Poesie schwankt und als andere örtliche Neuheit ein Stück von Franco Alfano, indem ebenfalls gesunde ursprüngliche Melodik mit moderner Verworrenheit kämpft. Für Graz neu war auch die schöne Cellistin *Judith Bokor*, die hier zum erstenmal die »Variationes symphoniques« von *Léon Boellmann* mit bezaubernder Anmut spielte. Das *Sevčik-Quartett* huldigte Smetana (»Aus meinem Leben«), spielte auch Dvořak und Beethoven würdig, die Geiger *Fritz Kreisler* und *Jan Kubelik* brachten in keiner Beziehung Neues. Von Sängern ist *Lotte Lehmann* als einzige erwähnenswert. Auch im Konzertleben macht sich, wie man sieht, eine gewisse Stagnation bemerkbar, und striche man die Leistungen des Opernorchesters (Philharmoniker) daraus, was geschehen müßte, wenn dessen Mitglieder mit der Theatersperre in alle Winde zerflattern, bliebe ein armseliger Rest zurück . . .

Otto Hödel

HAGEN: Ungeheuren Beifall erzielte Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« im letzten Konzert der Konzertgesellschaft. Der städtische Gesangverein, der den Chor stellte, übertraf alle Erwartungen. *Amalie Merz-Tunner*, von Liederabenden bestens hier bekannt, ersang sich schnell die Herzen der Zuhörer, und auch *Elli Sendler*, *Anton Kohmann* und *Hermann Schey* ernteten verdienten Dank. Nicht endende Begeisterung drang nach der Aufführung hinauf zum Podium und die Ehrung des Musikdirektors *Hans Weißbach* kannte keine Grenzen, und das mit Recht. — Für den jungen *Hermann Reutter* (Stuttgart) setzten sich *Martha Fuchs*, *Graf Heinrich von Wesdehlen*, *Max Menge* und *Fritz Deinhard* ein. Dieses starke Talent offenbarte seine tiefe Wesensart in der »Fantasia apokalyptika« — wunderbar sind hier die Choräle »Ein feste Burg ist unser Gott« und »O Haupt voll Blut und Wunden« behandelt — und in der Fantasie über den Bachschen Choral »Komm süßer Tod«. Sein Trio, bekannt vom Donaueschinger Musikfest 1923 läßt erst nach mehrmaligem Hören eine einwandfreie Beurteilung zu.

Hans Gärtner

HAMBURG: Die Tage des Gedenkens und der Huldigung für Richard Strauß — alle sinfonischen Dichtungen einschließend — nehmen unter *Eugen Papst* ihren Lauf. Und unter diesem Leiter, der Muck in der Philharmonie vertritt, erklang auch Bruckners Achte, gegen die aber die Nachbarschaft von dessen »150. Psalm« sich nicht behaupten konnte. Pfitzners Klavierkonzert erklang, von *Walter Rehberg* mit Frische und stolzer Mächtigkeit bezwungen, hier als Neuheit. Respighis »Brunnen Roms«, ebensoviel Willen des Ausdrucks als Vorsatz der Malerei verkündend, hat sich, trotz allem Spielerischen am Objekt, doch in Pfitzners Nähe mit Anstand behauptet. Eine Neuheit der Pianistin *Ilse Fromm-Michaelis*, ihre Duosonate in c-moll, schließen wir an: trotz aller Aktivität im Atonalen dieser Zeiten, die Frau Fromm bekundet, ein reinliches Opus, aus der Vernunftehe musikalischer Jugend und der Intelligenz kunsttechnischen Vermögens, mit seelischer Bereicherung und feiner Geistigkeit. Eine Welle neuzeitlicher, »zeitgenössischer«, atonaler Musik geht gegenwärtig über Hamburg hinweg. Und vier auswärtige Redner hat man uns hinnehmen lassen, damit die paprizierte Speise auch munde. Auf das absonderliche Menü wäre kurz noch zurückzukommen. Aber daß der Redefluß in dürren Bahnen sich bewegte, sei schon angemerkt, wie die deutliche Verlegenheit, wenn man daran ging, das »Zeitgenossen«-Ziel klar zu definieren. — Um Graf *Heinrich Wesdehlen* hat sich eine Triogemeinschaft gebildet, in deren Vorträgen der Genannte als musikalischer Architekt bei tonalen äußeren Werten und objektiver Klarheit auffiel. Im Lehrergesangverein den *Alfred Sittard* leitet, ist sehr wirkungssicher des Chemnitzers *Franz Mayerhoff* »Gesang der Toten« gegeben worden.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Aus dem bunten Bilde unseres konzertlichen Lebens, das wieder von namhaften auswärtigen Kräften reich befruchtet wurde, heben sich zwei *Uraufführungen* heraus, die weitergehendes Interesse beanspruchen dürften. So erschien im 5. Abonnementskonzerte der Opernhauskapelle unter *Rudolf Krasselt* die sinfonische Dichtung »*Einsame Nacht*« von *Hubert Pataky*, ein bombastisches, mit allen nur erdenklichen Instru-

mentaleffekten aufgetakeltes Werk, das über einige verheißungsvolle Anläufe hinaus aber dem Hörer nichts von Belang zu sagen hat. Aus dem uferlosen klanglichen Auf und Ab rettet ein prächtiger Czardas für einen Moment die Situation. Einen weit günstigeren Standpunkt dürfen wir zu der *g-moll-Sinfonie Otto Leonhardts* einnehmen, die der Komponist an der Spitze des Opernhausorchesters in einem Konzert der »Deutschen Bühne« aus dem Manuskript vorführte. Es bietet sich hier Musik von wurzelechter Erfindung, von einer über äußerliche sinnliche Reize triumphierender Stimmungskraft und von einem den natürlichen Gestaltungsgesetzen Raum gebenden Aufbau. *Albert Hartmann*

KARLSRUHE: Die beiden jüngsten Konzerte des Landestheaterorchesters beglückten mit Werken, die unbelastet waren von Urweltnebeln, romantischen Bizarrerien und Prinzipiendestillaten. An dem einen Abend kam Haydn mit der »Schulmeister«- und der »Abschieds«-Sinfonie, an dem anderen Händel mit seinem Concerto grosso in a-moll und der »Wassermusik« zu Wort. Es war ein unbeschwertes, freudiges Genießen, noch erhöht durch die rückhaltlose Hingebungsmöglichkeit an das stilgemäße, kultivierte Spiel des Orchesters, das *Fritz Cortolezis* mit befeuerndem Schwung führte. Als Solisten bewährten sich die Karlsruher Künstler *Paul Trautvetter* (Cellokonzert von Haydn), ferner *Hete Stechert* und *Max Büttner* (Kammerduett von Händel). *Anton Rudolph*

KÖLN: In geschlossenen Gesellschaften hat sich Prinz Karneval wieder zum Alleinherrscher aufgeschwungen, weshalb für die hehre Musik kein Geld und kein Interesse übrig bleibt. Ein ernstes Zeichen der Zeit ist es, daß die hiesige Konzertgesellschaft nicht in der Lage war, das Notenmaterial für Händels »Judas Makkabäus« in einer der beiden Bearbeitungen zu beschaffen, und daß daher *Hermann Abendroth* in den Gürzenich-Konzerten wiederum den Messias aufführen mußte. *Heinz Thiessen* dirigierte an einem anderen Abend seine vom Essener Tonkünstlerfest bekannte, in manchen Teilen fesselnde, formal leider verunglückte Sinfonie »Stirb und werde«. In einem Sinfoniekonzert brachte Abendroth die wohlklingenden, kammermusikalisch gearbeiteten, in der Erfindung an Brahms gemahnenden drei Intermezzi von H. F. Schaub und eine von Bachschem Geist genährte Kantate »Das deutsche Wächterlied« des hiesigen Orgelmeisters F. W. Franke, eine künstlerisch vornehme Gebrauchsmusik für Kirchenchöre (mit Soli, Streichorchester, Hörnern und Orgel), in der der Komponist wie in seinen Choralkantaten und Psalmodien durch klaren, polyphonen Chorsatz eine »Erziehung des singenden Volkes« anstrebt. Der *Kölner Volkschor* bot eine stimmungsvolle Erstaufführung des Chorwerks von Rudolf Bergh: »Das heilige Feuer«. Das »symbolische Singspiel« ist geschickt angelegt und zeichnet sich trotz blasser Erfindung durch eine fesselnde Erfassung des musikalischen Gehalts der Dichtung aus. Das *Rosé-Quartett* machte hier das neue liebenswürdige, vielfach orchestral farbige Streichquartett von E. W. Korngold bekannt. Aus der Menge solistischer Darbietungen sind, soweit es hiesige Künstler betrifft, *Riele Queling*, die mit Regers Violinkonzert in einem Konzert unter *Michael Taube* eine erstaunliche Leistung vollbrachte, und unser erster Konzertmeister *Josef Peischer* zu nennen, der sich in eigenen Abenden (zusammen mit *Artur Laugs*) als berufener Kammermusiker erwies. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Im *Gewandhaus* ist es früher als sonst still geworden. *Furtwängler* hat Leipzig verlassen, um für den Rest der Spielzeit anderen Verpflichtungen nachzugehen. Es hat sogar in einer dem Dirigenten sonst sehr nahestehenden Presse Anstoß erregt, daß Leipzig sich nur einer derart geteilten Sorge seines Gewandhausdirigenten um die einheimische Musikkultur erfreut. Auch die Verteilung von Klassischem und Neuem, Werten und Unwerten über die zwanzig Programme des Winters hat zu einer summarischen Beurteilung der abgelaufenen Gewandhaussaison geführt, die den Dirigenten von Verfehlungen nicht ganz freispricht. Ganze Komponisten- und Werkgruppen sind unberücksichtigt geblieben — vielleicht ein Zeichen von zu eiligem Durchdenken, vielleicht auch zu wenig instinktsicherem Erkennen wirklicher schöpferischer Werte. Der annähernd vollständige Beethovenzyklus dieses Winters klang in die »Neunte« aus, die Furtwängler in seiner von Subjektivismen nicht ganz freien, aber im Adagio zu freiester Erhabenheit gesteigerten Art zelebrierte. Im vorletzten Konzert war der Dirigent wieder der bewunderte Solist am Klavier: in Bachs f-moll-Konzert. — Den Beethovenzyklus nach der kammermusikalischen Seite zu ergänzen, ist die dankbare Aufgabe unseres *Gewandhausquartetts* (unter Füh-

rung des künstlerisch überlegenen *Wollgandt*). Sonst boten die Konzerte dieser Vereinigung nichts Wesentliches. — Das erste Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik führte *Othmar Schoeck* und seinen getreuen, ebenbürtigen Helfer *Thomas Denys* nach Leipzig zur erfolgreichen deutschen Uraufführung der »Elegie«. Diese Gesänge nach Lenau und Eichendorff bezeugen wieder die ausgesprochene Liedbegabung, die Geistigkeit, den Ernst und die charaktervolle Gesinnung des Komponisten, mag auch eine gewisse Monotonie in der Stimmung nicht darüber hintäuschen, daß die schöpferische Inspiration bisweilen aussetzt. Überall aber, namentlich auch in der Handhabung des Kammerorchesters, zeigt sich die gleiche handwerkliche Meisterschaft. — Die fahrenden Sänger und Spielleute scheinen, während ich diesen Bericht schreibe, nach den letzten konzertarmen Wochen noch eine Konzertnachblüte heraufzuführen. Dieser Tage konzertieren *Edwin Fischer*, *Alexander Borowskij*, das Künstlerpaar *Möckel-Bosch* und die *Klingler*-Leute. Überall hervorragende Programme, die die Schablone kühn oder vorsichtig durchbrechen. Aber all das überstrahlen die *Thomaner* unter *Straube* mit der Marcellus-Messe Palestrinas. *Hans Schnoor*

MANNHEIM: Die Fülle des Stoffes zwingt uns zu registrierender Kürze. Große Orchesterkonzerte waren zwar die Seltenheit dieses Winters, aber um so mehr hat man sich mit intimerer Musikpflege abgegeben — was ja auch sein Gutes haben mag. Einmal erschien der jetzige Saarbrückener Generalmusikdirektor *Felix Lederer*, früher der unserige, und brachte eine geistig beschwingte Aufführung der Fantastischen Sinfonie von Hektor Berlioz. *Luise Schatt-Eberts* ergänzte das Programm mit dem ungemein ausgefeilten Vortrag des Busonischen Konzertstückes in D. Von berühmten Sängererscheinungen traten uns *Paul Bender*, *Fritz Brodersen* und *Lotte Leonard* nahe. Den Preis und das Reis reichen wir dem gemütvollen, prächtig gestaltenden Münchener Brodersen, der uns mit Schumanns Dichterliebe ans Herz rührte und mit den ernsten Gesängen Brahms' über alles Erdenleid erhob. Quartettmusik reichten uns die einheimischen Künstler des *Max-Kergl-Quartetts*, die *Budapester*, die mit einem Bartók als Neuheit ihren jugendlich-prächtigen Wagemut dokumentierten, und die Künstler um *Adolf Busch*, die immer mehr und mehr in die große Linie der Quartett-Interpretation hineinwachsen. *Walter Rehberg* und *Max Kergl* absolvierten eine zyklische Wiedergabe der Beethovenschen Klavier-Violinsonaten. *Luise Linke-Moeckel* wagte sich kühn an Regers Violinkonzert, während *Margarete Klinkerfuß* mit Rehberg die Beethoven-Variationen Regers ungemein charakteristisch aufleben ließen. Fast noch höherstehend als technisch-geistige Bravourleistung war der Vortrag der für zwei Klaviere gesetzten Passacaglia Regers durch das Künstlerpaar *Lene Weiller-Bruch* und *Hans Bruch*, die eine Perfektion im Spiel auf zwei Flügeln erreicht haben, die jeder Schwierigkeit spottet. Von unseren jüngeren Klavierspielern wurde überhaupt so manches Nennenswerte geleistet. Walter Rehberg bemächtigte sich mit Glück der Intermezzi op. 45 von Max Reger, *Hans Bruch* warb mit eklatantem Erfolg für eine neue Arbeit des einheimischen Ernst Toch, drei geistvolle, virtuosen Sprühregen verbreitende Burlesken, und *Lili Koppel* bewies in einem Sonatenabend mit dem glänzenden Violoncellisten *Emanuel Feuermann*, daß eine ungemein feine, gepflegtes Klavierspiel mit starker Musikalität vereinigende Kammermusikspielerin in ihr heranwächst. Erwähne ich noch, daß *Artur Schnabel* uns einmal ganz romantisch kam und daß *Egon Petri* in einem Konzert des Liederkranzes das Es-Dur-Konzert von Liszt glänzend, aber kalt spielte, so habe ich der Chronistenpflicht zunächst Genüge getan. *Wilhelm Bopp*

MEXIKO-STADT: Eine kulturell-hochstehende Tat war die Vorführung von neun Sinfoniekonzerten unter der Leitung des hier sehr hochgeschätzten Musikdirektors *Julián Carrillo*. Carrillo, der in Leipzig studiert hat und Mitglied des Gewandhausorchesters unter Nikisch war, ist der Führer des mexikanischen Musiklebens, das er auf europäische Höhe hebt, wofür man ihm hier Dank und Anerkennung zollt. Als Herausgeber der Musikzeitschrift »El Sonide 13« versucht er, die Massen mehr für edle und gediegene Musik als für Stiergefechte zu interessieren. Nachfolgend ein Auszug aus den Programmen der neun Sinfoniekonzerte, die Carrillo auswendig dirigierte und von seiner aus 89 Mitgliedern bestehenden Orquesta Sinfónica Nacional vorzüglich wiedergegeben wurden: Sämtliche Sinfonien von Beethoven; Slawische Rhapsodie von Dvořak; Mexikanische Fantasie von Gomez Anda für großes Orchester und Klavier. Solist Gomez Anda; Spanische Sinfonie, op. 21

von Lalo; »Tod und Verklärung« von Strauß; Serenade von Volkmann (für Streichorchester); »Das Meer« von Debussy; »Chapultepee«, Sinfonisches Triptichon von M. Pence; Klavierkonzert Es-dur von Liszt (Solist Gabriel de Zsigmondy); Violinkonzert h-moll, op. 61 von Saint-Saëns (Solist Santo le Priere); 4. Sinfonie von Brahms; »Ma mère l'oie« von Ravel (zweimal); Klavierkonzert c-moll, op. 44 von Saint-Saëns; Caprice Espagnol von Rimskij-Korssakoff; Violinkonzert, op. 61 von Beethoven. Am Geburtstag Beethovens wurde die »Neunte« zum erstenmal in Mexiko mit 500 Sängern unter freiem Himmel im Hofe des Volksbildungsministeriums aufgeführt. Der Text der Chöre wurde in deutscher Sprache gesungen. Die Zuhörerschaft zählte nach Tausenden. Für die Osterzeit sind weitere Sinfoniekonzerte in Aussicht genommen, über die später berichtet werden wird, ebenso über die Konzerte der Deutschen Kolonie und des Cuartete Clasice Nacional. *A. W. Luckhaus*

MÜNCHEN: Nun haben wir auch *Hans Pfitzners* Klavierkonzert gehört, und zwar in einer Wiedergabe, wie man sie sich nicht schöner denken kann: unter des Komponisten persönlicher, befeuernder Leitung von *Walter Gieseking* gespielt. Der ganz außerordentliche Erfolg des prächtigen Werkes fand seinen Ausdruck in nicht endenwollendem Beifall der begeisterten Hörer. — Die ebenfalls vom Komponisten geleitete erste Aufführung des Tedeums op. 32 von *Walter Braunfels* durch die Musikalische Akademie und den Lehrergesangverein kann ich leider nur registrieren, desgleichen die erstmals im Reiche gehörten sinfonischen Impressionen »Primavera in Val di Sole« von *Riccardo Zandonai*, die uns *Julius Rünger* mit dem Konzertvereinsorchester vermittelte. — Nach wie vor werden wir mit einer Überfülle von musikalischen Darbietungen beglückt, deren künstlerisches Niveau, insbesondere auf gesanglichem Gebiete, erschreckend tief steht. Von den wenigen, die wirklich wissen, was Singen heißt — abgesehen von den immer wiederkehrenden bekannten Gesangsgrößen —, sei genannt die feinfühlige und künstlerisch stark empfindende Sopranistin *Co van Geuns*, auch *Franz Egenieff* ist mir in guter Erinnerung verblieben. Die meisten Neulinge unter den Gesangsbeflissenen pressen, drücken, gaumeln, knödeln und tremolieren zum Steinerweichen. ... Da ist *Anton Schiegg* (Stimmpädagogische Woche) einer von denen, die zur Mitarbeit an der Reform der Stimmerziehung berufen sind. (Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt auf dem gegenüber dem Sologesang gewiß nicht minder wichtigen Gebiet des Schulgesangs.) Ein Gegner des mechanistischen Prinzips, steht er im großen und ganzen auf dem Boden von David C. Taylor. *Hermann Nüssle*

SCHWEIZ: In den beiden letzten Abonnementskonzerten der *Basler Musikgesellschaft*, die unter anderem in großzügiger Ausdeutung durch *Hermann Suter* Bruckners 8. Sinfonie vermittelten, kamen die einheimischen Künstler *Maria Philippi*, in Liedern von Friedrich Klose und Walter Courvoisier, *Fritz Hirt*, im Violinkonzert von César Franck, mit ausgesprochenem Erfolg zu Worte. *Walter Rehberg*, eine eigene Künstlerpersönlichkeit, bot einen interessanten Abend, drei Klavierkonzerte Mozarts vom Flügel aus dirigierend; *Lubka Kolessa* bewies erneut ihre exzeptionelle pianistische Kunst, und *Henry Marteau* vereinigte sich mit *Willy Rehberg* zur Darstellung dreier Brahms-Sonaten.
In *Zürich* zeichnete sich der hervorragende Pariser Pianist *Alfred Cortot* in der Interpretation des Es-dur-Klavierkonzerts von Beethoven aus, und *Max Pauer* gewann durch die strengen stilistischen Qualitäten seines Spiels neue Freunde. *Gebhard Reiner*

STUTTGART: *Karl Bleyle* ließ ein noch nirgends gehörtes Cellokonzert in den Sinfoniekonzerten durch *Hans Münch* spielen. Es machte guten Eindruck, obwohl man es nicht über das Violinkonzert desselben Komponisten stellen darf; es geht zu sehr in die Breite im Verhältnis zu dem nicht besonders abwechslungsreichen Verlauf seiner Sätze. Ewald Sträßers G-dur-Sinfonie gehört zu den Stücken gediegenster Richtung, über die akademischen Erzeugnisse erhebt es sein fein romantischer Einschlag. Mit dem Busoni-Konzert tat der Violinist *Willy Kleemann* einen guten Griff. — Das Gewohnheitsgeleis verlassend, gestaltete *Martha Fuchs* den »Liederabend« zu einem solchen für Gesang mit Kammerorchester (»Junge Magd« von Hindemith, Gesänge von Franz Philipp und Hermann Reuter). Als erwähnenswert hat der Abend der Mezzosopranistin *Gertrud Hepp* zu gelten, überaus zart und sinnig verstand *Zolán Helfferich-Kalusay* die ihr gut liegenden Cornelius-Lieder vorzutragen. *A. Eisenmann*

ULM a. D.: Wo eine Liedertafel ist, da ist auch ein Männerchor, und wo ein Männerchor ist, da können sich — wie Th. W.

Werner nur allzu richtig bemerkt — ernste künstlerische Kräfte nicht voll entfalten. Um diesem Mißstand zu begegnen, hat man hier den *Konzertbund Ulm-Oberschwaben* gegründet, der sich bis jetzt gut zu bewähren scheint. Das zweite Konzert dieses Winters brachte Gustav Mahlers 4. Sinfonie und Nicodés Sinfonieode »Das Meer«. Mahlers Sinfonie wurde in ihren drei ersten Sätzen schweigend hingenommen, zum Schluß gab es einigen Beifall. Die von des Gedankens Blässe nicht angekränkelte Hörerschaft schien in ihrer Mehrzahl den Eindruck zu haben, daß es dieser »gemütvollen« Musik einigermaßen an Gemüt gebricht. Wie dem aber auch sei, die von *Fritz Hayn* geleitete Aufführung war vortrefflich, sie gereichte dem Dirigenten und dem Orchester in gleicher Weise zur Ehre. Wesentlich trug zu diesem Ergebnis bei die Hingabe und die Tüchtigkeit des Konzertmeisters *Heppes*, der sich auch in den von ihm selbst geleiteten musikalischen Morgenaufführungen des Stadttheaters als ein Förderer des jüngsten Schaffens erweist. Im letzten Konzert machte er die Hörer mit Werken von Hindemith, Toch und Kornauth bekannt. *Paul Moos*

WIEN: Ein kleiner Bergsturz von Novitäten, viel Getöse, und das Ergebnis: viel Geröll . . . Eine Sinfonie, G-dur, von *Leopold C. Welleba* zeigt einen tüchtigen Musiker, dessen Hausheiliger Anton Bruckner ist. Die Größe der Architektur, die Choralstellen, die Pracht der Instrumentation, die Fermaten sind Bruckner; nur die Themen sind leider Welleba. *Cornelius Czarniawski* aus Wiesbaden, der mit einer abendfüllenden Sinfonie, e-moll, debütierte, gehört zur musikalischen Schwerindustrie. Ein solider Musiker wie Welleba, großes Wollen, mächtiger Bau, sechs Sätze mit Solo- und Chorgesang, Texte von Walt Whitman und Knut Hamsun, der Trauermarsch nach »Hanneles Himmelfahrt«, moderne Farben, alte Formen, betäubend, dann abspannend und im ganzen: Mahler. Wie jener Welleba Bruckner, so verehrt Czarniawski Mahler als Schutzpatron. *Leopold Reichwein*, der alles auswendig dirigiert, dirigierte die Sinfonie, ein seltener Fall, aus der Partitur und errang dem Komponisten äußere Ehren. Die Soli sangen *Luise Helletsgruber* und der zum Einspringen stets bereite Oratorienbariton *Oskar Jölli*. In seinem Kammerkonzert bot *Rudolf Nilius* eine Suite »Bilder und Geschichten« von Karl Weigl, feine, unaufdringliche Illustrationsmusik, die nicht viel sagt, das Wenige aber mit Grazie. Anspruchsvoll dagegen gibt sich eine Rhapsodie für Bariton und Kammerorchester von Erwin Janowitzer (Worte von Richard Dehmel), die wenig auf endlose Art sagt. Es ist ein Melodisieren, das so gut wie nichts hinterläßt. Als der umflorte Bariton *Eduard Erhard* gegen Schluß in den Ruf ausbrach: »Ist denn alles trüb und tot«, ging stumme elegische Bejahung Gelangweilter durch den Saal. Dagegen sollen die Liebeslieder des begabten Wilhelm Grosz (Sopran: *Stella Eisner*) starken Widerhall gefunden haben, wie uns berichtet wurde. *Clemens Krauss* machte mit dem Tonkünstler-Orchester (das er trotz seines Abgangs nach Frankfurt a. M. behält) Franz Schrekers neuinstrumentierte Suite aus dem »Geburtstag der Infantin«, ein Jugendwerk, dessen Einfallsmangel glänzend klingt, ein überaus, ja zu sehr gekonntes Werk. Eine »Valse« von Maurice Ravel zeigte, wie gut dem Basken Wien und sein Johann Strauß gefiel. La Valse ist eine Hommage à Grinzing mit dem hinterrücks auftauchenden Todesengel. Jedenfalls ein dankbares Abgangsstück. Das Volksheim veranstaltete eine Geburtstagsfeier für Julius Bittner, der am 9. April 50 Jahre wurde. *David Bach* hielt die würdigende Ansprache, worauf Frau *Emilie Bittner* acht aus den sechzehn zyklischen Gesängen ihres Mannes »Von Liebe, Treue und Ehe« sang. Vier davon errangen schon auf dem letzten Salzburger Musikfest großen Erfolg. Er wurde den acht diesmal zuteil, sie gehören auch zum Innigsten und Schönsten, was Bittner schrieb und was die moderne Lyrik aufzuweisen hat. Von Sängern ist der prächtige Baßbariton *Karl Nobert* zu nennen, der zeigte, daß ein guter Opernsänger auch ein feindifferenzierender Liedersänger sein kann. Sein feinsinniges Programm verdankt er dem ausgezeichneten, aus der Wolf- und Wagner-Kultur hervorgegangenen Begleiter *Ferdinand Foll*. Einen schönen Liederabend gab *Bella Paalen*, dann *Beate Roos-Reuter*, die *E. W. Korngold* in seiner unnachahmlichen Art begleitete. Frau Roos-Reuter ließ dabei eine vielversprechende engelblonde Sopranstimme hören, die sich mit dem Wurzelfassen in Wiener Boden noch festigen dürfte. *Mattia Battistinis* Abschiedskonzert macht den Abschied schwer, wenn auch Beethovens Adelaide nur ein interessanter Versuch der Überpflanzung in den Belcantostil blieb. *Edwin Fischer* und *Julius Isserlis* gehören zu den Wenigen, denen es gelang, den Betriebsrummel durch Andachten am Klavier zu unterbrechen. *Ernst Decsey*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

AACHEN: *Paul Alexander Schettler* schrieb eine neue Musik zum »Käthchen von Heilbronn«, die hier ihre Uraufführung erlebte.

BAYREUTH: *Siegfried Wagner* hat eine neue Oper »*Athanasia*« vollendet.

BERLIN: *Friedrich* E. *Koch* vollendete eine neue dreiaktige Oper »Die Himmelsschuhe« deren Text aus der Feder des Komponisten stammt.

DORTMUND: Hier findet die Uraufführung einer Oper von *Gotthold Lessing* »Der Tempel« betitelt statt. Das Textbuch stammt von der Dichterin *Lulu v. Strauß und Torney.*

DRESDEN: *Fritz Busch* brachte die erfolgreiche Uraufführung von *Paul Büttners* »Kinderkonzert«, ein Fragespiel nach »Des Knaben Wunderhorn«.

WIEN: *Richard Strauß*, so munkelt man, habe eine neue Oper in Arbeit. »Klopatra« sei der Titel und *Hoffmannsthal* habe den Text geschrieben.
Eine neue Oper *Julius Bittners* wird bei dem im September stattfindenden Musik- und Theaterfest der Gemeinde Wien in der Staatsoper zur Aufführung gelangen. Die Oper führt den Titel »Das Rosengärtlein«.

OPERNSPIELPLAN

CREMONA: Das Politeama Verdi bereitet die *Uraufführung* einer einaktigen nachgelassenen Oper »*Rita*« von *Donizetti* vor. Das Libretto ist von dem Schriftsteller *Waerz* in Paris. Die Oper sei während Donizettis letztem Pariser Aufenthalt entstanden und vollständig instrumentiert im Nachlaß vorgefunden worden. — So weit die italienische Presse. Sie weiß aber nicht zu erklären, warum sich alle Theater seit 75 Jahren diese interessante Ausgrabung haben entgehen lassen und warum sich auch jetzt nur ein Theater in Cremona dafür gefunden hat.

GÖTTINGEN: Die*Händel-Opern-Festspiele,* die anfangs Juli zum fünften Male stattfinden, bringen dieses Jahr die *Uraufführung* von Händels heiterer Oper »*Serse*« *(Xerxes)* in der Bearbeitung von Dr. O. Hagen mit dreimaliger Wiederholung.

MAILAND: Die Scala brachte nach siebzehnjähriger Pause unter *Toscaninis* Leitung *Glucks* »Orpheus und Euridike«.

KONZERTE

ANSFELDEN: Die Geburtsstadt Bruckners plant, anläßlich des 100. Geburtstags Anton Bruckners, am 4. Mai große Feierlichkeiten zu veranstalten. Es wird dort ein Bruckner-Denkmal errichtet, das am 4. Mai eingeweiht werden wird. Sämtliche Gesangvereine Österreichs sind eingeladen, zu diesem Tage Abgesandte nach Ansfelden zu schicken, um die Jahrhundertfeier durch ein großes Sängerfest einzuleiten. Es werden außerdem Bruckner-Festkarten undBruckner-Jahrhundert-Gedenkmarken nach künstlerischen Entwürfen von Professor Kuna herausgegeben.

CHEMNITZ: Hier erlebten Werke mehrerer heimischer Komponisten ihre Ur- bzw. Erstaufführungen aus dem Manuskript. *Karl Hoyer* spielte mit der städtischen Kapelle *drei Stücke für Klavier und Orchester.* Die Singakademie führte unter Willi Steffen Hoyers »*Zug der Toten*« für gemischten Chor mit Kammerorchester auf. Das Leipziger Hamann-Quartett nahm sich der *sechs Radierungen für Streichquartett* von *Otto Böhme* an. Anläßlich der Verabschiedung des Kirchenmusikdirektors Bemmann wurde an der St. Petrikirche die *Kantate* »*Abschied*« für Einzelstimmen, Chor, Violine, Oboe und Orgel von *Walter Rau* aufgeführt.

LENINGRAD (Petersburg): Die Sowjetregierung hat deutsche Künstler eingeladen, in Petersburg und Moskau und anderen russischen Großstädten die *Matthäus-Passion* in deutscher Sprache zu singen.
Oskar Fried hat sich zum zweiten Male nach *Rußland* begeben, wo er noch in dieser Saison 24 große Orchesterkonzerte in Moskau und Petersburg dirigiert, darunter in beiden Städten einen Beethoven-Zyklus, der sämtliche Sinfonien umfaßt.

NEUENBURG: *Ernest Ansermet* brachte die neue Suite von Strawinskij »Pulcinella« zur Erstaufführung.

NÜRNBERG: *Fritz Müller-Rehrmann* gab einen Kompositionsabend, in dem Kammermusikwerke und Lieder erfolgreich aufgeführt wurden.
Mit *geistlichen Abendmusiken* in der *St. Sebalduskirche* wird Organist *Karl Böhm* im Frühjahr beginnen.

PRAG: *Musikfest* 1924. Das ursprünglich für drei Tage vorgesehene Moderne Musikfest 1924 in Prag ist wegen der Smetana-Feiern auf 14 Tage — vom 25. Mai bis 7. Juni — er-

weitert worden. An Uraufführungen werden im Neuen deutschen Theater geboten werden: Arnold Schönbergs Monodram »Die Erwartung« und M. Ravels »L'heure espagnole«; an Erstaufführungen: Mahlers 10. Sinfonie und Zemlinskys Lyrische Sinfonie, Opern von Smetana, Zich und Janaček; tschechische Orchester-, Kammer- und Vokalkonzerte werden das Festprogramm begleiten. Alois Hábà wird sein bei Grotrian Steinweg gebautes Vierteltonklavier und die neuen Vierteltonblasinstrumente (Graslitzer Fabrikat) vorführen. Die drei Orchesterkonzerte, die von der Internationalen Gesellschaft für neue Musik veranstaltet werden, enthalten Werke von E. Erdmann (2. Sinfonie), E. Bloch, K. Horwitz, J. Suk (Das Reifen, sinfonische Dichtung), Riéti, Ostrčil, Szymanowski, Fl. Schmitt, A. Honegger, S. Prokoffieff, G. F. Malipiero, A. Bax, A. Roussel, I. Strawinskij.

ROM: Eine ganz besondere Auszeichnung wurde dem *Klingler-Quartett* zuteil. Das Quartett, das nach einer Beethoven-Woche aus Neapel nach Rom zurückkam, spielte dem Papst auf dessen persönlichen Wunsch in der Aula Concistoriale aus Quartetten von Beethoven und Schubert vor.

SCHAFFHAUSEN: Hier findet die Uraufführung des »Mirabile Mysterium« von *Louis Kelterborn* am 28. Juni statt.

STUTTGART: Die Stuttgarter Pianistin *Renate Lang* hat sich als Kammermusikspielerin mit dem Wendling-Quartett in Heidelberg, Stuttgart und Eßlingen betätigt. Sie gründete ferner mit den Herren *Doppler* und *Fränkle* ein Trio, das bereits Süddeutschland erfolgreich bereiste.

TEPLITZ-SCHÖNAU: Das städtische Kurorchester brachte unter Leitung des städtischen Musikdirektors *O. K. Wille* vom 6. Mai 1923 bis 14. März 1924 in 375 Konzerten 2398 Werke zu Gehör. Davon waren unter 1638 verschiedenen Werken 17 Neuaufführungen.

WIEN: »*Die Kunst-Kommission und Vereinigung Wiener Musiker*« veranstaltet mit dem Wiener Verlagshaus Ludwig Doblinger *Kammermusik-Abende*, in denen nahezu ausschließlich Manuskripte junger Komponisten zur Aufführung gelangen. Zweck der Unternehmung ist, unbekannten Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen und das Erscheinen ihrer Werke zu ermöglichen. Die Abende finden nur vor geladenem Publikum statt. Wie zu Mozarts und Schuberts Zeiten werden Subskriptionslisten aufgelegt. Eine Anzahl von Kammermusik-Werken von Franz Moser, Marco Frank, Otto Rieger und Franz Ippisch konnten für den Verlag erworben werden.

Rudolf Kattniggs »Karneval«, Suite für großes Orchester op. 5, gelangte kürzlich unter Leitung *Leopold Reichweins* hier zur Uraufführung.

Hier wird für den September d. J. zur 100. Geburtstagsfeier Bruckners von einem unter Vorsitz des Unterrichtsministers Dr. *Schneider* stehenden Komitee ein Programm ausgearbeitet, das teils in der Hofmusikkapelle, teils im Stift St. Florian, wo die große Bruckner-Orgel wieder instand gesetzt wird, abgehalten werden soll.

Joachim Stutschewsky brachte die Cello-Sonate op. 30 von *Egon Wellesz* zur Wiener Erstaufführung im Rahmen eines Konzertes der I. G. N. M.

TAGESCHRONIK

Am 11. März d. J. konnte die Pianofortefabrik *Julius Blüthner, Leipzig*, die 100jährige Wiederkehr des Geburtstages des verstorbenen Geheimen Kommerzienrats Julius Blüthner feiern, der der Begründer des weltbekannten Hauses war. Julius Blüthner ist am 11. März 1824 in Falkenhain als der Sohn eines einfachen Dorftischlers geboren. Er erlernte das Handwerk seines Vaters und durfte mit 16 Jahren bereits sein Gesellenstück, einen kunstvollen Nähtisch, fertigstellen. In der Pianofortefabrik Hölling & Spangenberg in Zeitz suchte er sich mit Feuereifer die vielseitigen Arbeiten des Instrumentenbaus anzueignen. Mit zwei Talern Wochenverdienst mußte er seinen Lebensunterhalt bestreiten und seine Mutter unterstützen. Trotzdem erübrigte er noch Geld für Sprachunterrichtsstunden und für Beschaffung von Büchern über Akustik und Instrumentenbau, um sich im eifrigen Studium die praktischen und theoretischen Grundlagen anzueignen, die sein scharfer Verstand bald verwerten sollte. Er erfand Verbesserungen und neuartige Entwürfe für den Bau von Instrumenten, wodurch er sich die Achtung und Freundschaft seines Chefs erwarb. Sein schöpferischer Geist drängte jedoch weiter zu eigener Produktion. So gründete er am 7. November 1853 in Leipzig in gemieteten Räumen eine eigene Werkstatt mit drei Gesellen und baute dort die ersten Flügel. Die trefflichen Instrumente fanden bald Würdigung und Abnehmer, deren Kreis ständig wuchs. Die ersten Lor-

beeren erntete die neugegründete Firma auf der Gewerbeausstellung in München 1854. Wertvoll war einige Jahre später die Patenterteilung auf die neuerfundene Repetitionsmechanik. Künstler wie Franz, Reinecke, Liszt verkündeten den wachsenden Ruf der Blüthner-Flügel. Die Nachfrage stieg, der Absatz steigerte sich, so daß bereits nach etwa zehn Jahren ein eigenes Fabrikgebäude errichtet werden konnte. Jedes neue Jahr brachte neue Errungenschaften und Erfolge, erste Preise auf Weltausstellungen, persönliche Ehrungen des Begründers der Firma, der mit Umsicht und seltenem Organisationstalent sein Werk zu einem Musterunternehmen ausbaute. Neue Fabrikgebäude, Holz- und Sägewerke gruppierten sich um den alten Stamm, und heute beschäftigt die Firma in ihrem wohlorganisierten Betrieb, der eine Gesamtarbeitsfläche von 55000 qm bedeckt, gegen tausend Arbeiter und Angestellte und produziert jährlich etwa 3500 Instrumente, die nach allen Gegenden der Welt ihren Weg finden. Auch zu theoretischem Schaffen fand Julius Blüthner trotz der Würden und Bürden, die auf seinen Schultern lagen, noch Muße. Ihm verdanken wir ein zusammen mit H. Gretschel herausgegebenes Lehrbuch des Pianofortebaus, das bereits in dritter Auflage erschienen ist. Das Werk, das Julius Blüthner zur Höhe emporhob, ist ein Denkmal deutschen Fleißes und eine Kulturtat, auf die der deutsche Instrumentenbau stolz sein kann. Was Altmeister Blüthner geschaffen, führen seine drei Söhne, die jetzigen Inhaber der Weltfirma, im Sinne des Vaters weiter.

Die von *Willibald Challier* mit tiefer Sachkenntnis zusammengestellte Bibliothek von Büchern und Schriften über *Urheber-* und *Verlagsrecht* aller Länder — die bemerkenswertesten Erscheinungen von 1773 bis heute umfassend — ist von Geheimrat *Hinrichsen*, Leipzig, der *Musikbibliothek Peters* überwiesen worden. Die Sammlung wird als *Challier-Bibliothek* besonders geführt und steht Interessenten unentgeltlich zur Verfügung.

Am 10. April wurde *Eugen d'Albert* 60 Jahre alt.

Heinrich Bötel, der einst gefeierte Tenor, feierte am 6. März seinen 70. Geburtstag. Bötel, der in Hamburg geboren wurde, ist der Sohn eines Fuhrwerkbesitzers. Entdeckt hat ihn der immer findige Direktor Pollini, der ihn auch gesanglich ausbilden ließ.

Der Berliner Geiger *Hjalmar v. Dameck* feierte seinen 60. Geburtstag.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein veranstaltet sein 54. *Tonkünstlerfest* vom Pfingstmontag den 9. bis 15. Juni in *Frankfurt a.M.* Das Programm umfaßt ein Chor- und zwei Orchester-Konzerte, ein a cappella-Chorkonzert und einen Vortrag von *Alois Hába* über Vierteltonmusik mit praktischen Vorführungen aus diesem Gebiet. Zur Aufführung kommen Werke von *C. Rathaus* (Sinfonie), *Ernst Wolff* (Ouvertüre), *L. Ermatinger* (Sinfonie), *Jan v. Ingenhoven* (Sinfonische Fantasie), *Gerhard v. Keußler* (»Zebaoth«, großes Chorwerk), *F. Busoni* (Orchestergesänge), *Othmar Schoeck* (Ghaselen für eine Singstimme und Kammerorchester), *Alexander Jemnitz* (Quartett für Trompeten), *Alban Berg* (Szenen aus der Oper »Wozzeck«), ferner a cappella-Chorgesänge von *Hans Pfitzner* (Columbus), *Felix Petyrek* (Irrende Seelen), *Arnold Schönberg* (Friede auf Erden). Zu Ehren der 60. Geburtstagsfeier von *Richard Strauß*, dem Ehrenvorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, wurden des Meisters »Deutsche Motette« und »Sinfonia domestica« (diese erlebte beim Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. vor 20 Jahren ihre Uraufführung) in das Programm aufgenommen.

Gründung einer »Gesellschaft für neue Musik« in Mannheim. Nachdem jüngst auf Veranlassung eines vorbereitenden Ausschusses *Richard Specht* über »Gegenwart und Zukunft unserer Musik« gesprochen hatte, fand unter starker Beteiligung des musikalischen Mannheim die Gründung einer »Gesellschaft für neue Musik« in Mannheim statt. Als Vorsitzender der neuen Gesellschaft, der sofort 150 Mitglieder beitraten, wurde Professor Dr. *Behrend*, als stellvertretender Vorsitzender Generalmusikdirektor *Lert* gewählt.

Nach dem Vorgang anderer deutscher Städte hat sich auch in *Wiesbaden* eine *»Gesellschaft für neue Musik«* gebildet.

Die *Stadt Magdeburg* veranstaltet anläßlich des 60. Geburtstages von *Richard Strauß* vom 11. bis 15. Juni ein viertägiges Richard-Strauß-Fest. Ein Abend ist Kammermusikwerken des Komponisten gewidmet, an zwei Abenden bringt das Stadttheater die »Salome« und den »Rosenkavalier«, am letzten Abend findet unter Leitung von Dr. Rabl ein Orchesterkonzert statt.

In Anerkennung der künstlerischen Verdienste des Saarbrückner Intendanten *Ernst Martin* und des Generalmusikdirektors *F. Lederer* haben die Stadtverordneten einstimmig beschlossen, Theater und Orchester zu übernehmen.

Die Stadt *München* hat sich bereit erklärt, ein Viertel des Fehlbetrages der bayrischen Staatstheater zu übernehmen, unter der Bedingung, daß ihr das Recht eingeräumt wird, in besonders wichtigen Verwaltungsangelegenheiten gehört zu werden und auch ihrerseits Besprechungen mit den Theaterleitungen anzuregen.

Cosima Wagner erhielt vom Richard Wagner-Verein in *Buenos Aires* eine Ehrengabe von 500 Pesos. — *Siegfried Wagner* bringt von seiner Amerikareise 75000 Dollar für die Bayreuther Festspiele mit. Der Rest soll durch Sammlungen aufgebracht werden.

Das *Orchester zu den Bayreuther Festspielen*, das früher regelmäßig aus Orchestermitgliedern der verschiedensten deutschen Opernbühnen zusammengestellt worden war, wird dieses Jahr lediglich aus den *Berliner Philharmonikern* zusammengesetzt werden, da die meisten Theater infolge der kürzeren Ferien ihre Orchestermitglieder nicht mehr so lange entbehren können.

Fritz Stiedry wurde als Direktor der *Volksoper* nach *Wien* berufen.

An Stelle des scheidenden Intendanten Dr. Krüger tritt der Oberspielleiter des Stadttheaters Altona *Richard Dornseif*.

Hanns Niedecken-Gebhard wurde als Intendant des Stadttheaters nach *Münster i. W.* berufen.

Zum Intendanten des neuen *München-Gladbacher Stadttheaters* ist von 102 Bewerbern der bisherige Intendant von Hamborn, *Johannes Heinrich Braach*, gewählt worden.

Fritz Zaun, der Leiter des Kölner Volksorchesters, Chordirigent und Kapellmeister an der Kölner Oper, ist von der Stadtverwaltung als *Operndirektor* für das neue Stadttheater berufen worden.

Zum ersten Male wieder nach der Revolution wurde am *Koburger Landestheater* der *Kammermusikertitel* verliehen. Die Verleihung erfolgte durch die *bayerische Regierung* an vier Mitglieder der Landestheaterkapelle.

Außer 130 unveröffentlichten Briefen *Smetanas* wurde eine unbekannte melodramatische Komposition, die Vertonung von Goethes Ballade »Der Fischer«, aufgefunden. Eine verloren geglaubte Partitur »Unser Lied« wurde gleichfalls gefunden. Beide Kompositionen werden in Kürze in Prag herausgegeben werden.

Julius Stockhausen-Biographie. Die Historische Kommission der Stadt Frankfurt a. M. beabsichtigt, zum 100 Geburtstage des Sängers und Gesangspädagogen Julius Stockhausen sein Lebensbild herauszugeben und im Verlag Englert und Schlosser zu Frankfurt a. M. erscheinen zu lassen. Alle diejenigen, die im Besitz von Briefen Stockhausens oder von Programmen und Erinnerungen sind, die sich auf ihn beziehen, werden gebeten, sie leihweise an *Frau Julia Wirth-Stockhausen, Frankfurt a. M.-Süd 10, Paul Ehrlich-Straße 50*, zur Einsicht zu überlassen. Postgeldauslagen werden gern erstattet.

Im Auftrage der Deutschen Verlags-Anstalt schreibt *Max Grünberg* als Anschlußband an die bereits erschienenen Bücher: Meister des Gesanges von M. Steinitzer, Meister des Klaviers von W. Niemann und Meister des Taktstockes von Carl Krebs den 4. Band: *Meister der Violine*. Der Band soll noch in diesem Jahre erscheinen. Interessierte Künstler und Künstlerinnen wollen sich mit dem Verfasser *(Berlin W 30, Maaßenstr. 17)* in Verbindung setzen.

Die Stadt *Wien* hat das *Haus Döblinger Hauptstraße 92, in dem Beethoven im Jahre* 1803 *wohnte und die »Eroika« komponierte*, von der Regierungsratswitwe Rudolfi-Bieder käuflich erworben, um es zu einem *Beethoven-Museum* einzurichten. Die bisherige Besitzerin hat das Haus unter großen Opfern in seinem jetzigen Zustand erhalten, um Beethovens Andenken zu ehren.

Ein neu aufgefundenes Singspiel von E. T. A. Hoffmann. Ein bisher verschollenes dreiaktiges Singspiel »*Die Maske*« von E. T. A. Hoffmann ist jetzt von Dr. *Friedrich Schnapp* in der ehemaligen kgl. Hausbibliothek im Berliner Schloß aufgefunden worden und wird zum erstenmal im Verlag für Kunstwissenschaft veröffentlicht. Es handelt sich um eins der frühesten Werke des genialen Romantikers, der damit als 23jähriger Kammergerichtsreferendar zugleich als Dichter und Komponist an die Öffentlichkeit treten wollte. Hoffmann hatte eine Reinschrift des interessanten Werkes an die künstlerisch interessierte Königin Luise gesandt, um eine Aufführung durchzusetzen. Die Königin ließ ihn an den Theaterdirektor Iffland als die zuständige Stelle weisen, und Hoffmanns Brief an Iffland vom 4. Januar 1800 war bisher das einzige Zeugnis, das wir über dies Jugendwerk besaßen. Da auch die Bemühungen bei Iffland ohne Erfolg blieben, wanderte das Manuskript in die Hausbibliothek zurück und verstaubte, da es keinen Autornamen trägt, unter den »unbekannten Handschriften«.

ERKLÄRUNG: Der Vollständigkeit halber bittet Herr *Heinrich Werlé*, dessen »Singfibel« im Märzheft der »Musik« kurz besprochen wurde, um folgende Erklärung: Es handle sich um eine »Fibel« und nicht um ein rein musikalischen Zwecken dienendes Liederbuch; so mußten auch eine Reihe altbekannter Lieder mit aufgenommen werden, sei doch aus diesen alles ausgeschieden, was musikalisch und literarisch eine unkindliche Belastung dargestellt hätte. Schließlich seien gerade diese altbekannten Lieder darum aufgenommen, weil sie den Lehrplänen der Regierung entsprächen. Dies sei gerade dadurch in neuartiger Weise erreicht, daß den in allen Sammlungen vorherrschenden norddeutschen Liedern eine Anzahl süddeutschen Liederguts entgegengesetzt wurde. Gerade die süddeutschen Volksreime und Volkslieder seien dies im engsten Sinne, aus dem Volk entstanden und noch heute »volkläufig«, im Gegensatz zu den Berliner Liedern, die streng genommen volkstümliche Kunstgesänge zu nennen wären. Diese und andere Gedanken, so den, ein »Heimatbuch« für einen jeden zu schaffen, wie auch die Illustrationen von Hermann Pfeiffer beizugeben, seien neu durch das Büchlein eingeführt. Die Benutzung eines G an Stelle des Violinschlüssels, das der Klarheit bei den kleinen Schülern dienen soll, habe schon Professor E. Paul in Dresden der Schulgesangsmethodik zugeführt. —

In meinem Aufsatz über *Hans Pfitzner* (Märzheft der »Musik«) ist mir hinsichtlich des Biographischen ein Irrtum unterlaufen: Generalmusikdirektor Professor Dr. Hans Pfitzner leitet nicht eine Meisterklasse an der Berliner Hochschule für Musik, sondern ist *Vorsteher einer Meisterklasse für musikalische Komposition an der Akademie der Künste Berlin.* (Die Akademie umfaßt Meisterklassen, Hochschule und Institut für Kirchenmusik.) Die angeknüpfte Bemerkung über das »wünschenswerte nationale Gegengewicht« ist also *in dieser Form* hinfällig. *Erwin Kroll*

TODESNACHRICHTEN

KOPENHAGEN: Im Alter von 67 Jahren ist *Gustav Helsted* hier verstorben. Er war Organist an der Frauenkirche, Vorstand im »Dänischen Konzertverein«, ein bedeutender Orgelspieler und origineller Komponist.

ROM: Am 28. Februar starb Baron *Rudolf Kanzler*, der 20 Jahre lang an der Musikakademie von S. Cecilia den Unterricht im gregorianischen Kirchengesang erteilt und in dieser Eigenschaft Perosi und Casimiri zu seinen Schülern gezählt hatte. Geboren im Mai 1864 in Rom als Sohn des aus Baden-Baden stammenden letzten päpstlichen Kriegsministers General Ermanno Kanzler, dem am 20. September 1870 die Verteidigung der Stadt Rom gegen die Italiener zufiel, wuchs er im Vatikan auf und bekleidete — enzyklopädisch gebildet — später auch dort als Nachfolger des berühmten Archäologen G. B. de Rossi die Stellung des Direktors des Museums christlicher Altertümer.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Brandts-Buys, Jan: Bilder aus dem Kinderleben. Schott, Mainz.

Busser, Henri: Les noces Corinthiennes. Divert. dansé. Transcr. p. Piano (J. Leleu). Choudens, Paris.

Liadov, Anatol: op. 56 Baba Jaga. Tongemälde; op. 63, Kikimora. Legende. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Mussorgskij, Modest: Eine Nacht auf dem kahlen Berge. Konzertfantasie (N. Rimskij-Korssakoff). Kleine Part. E. Eulenburg, Leipzig.

Rimskij-Korssakoff, Nicolaus: op. 34 Capriccio espagnol. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Strauß, Richard: op. 20 Don Juan; op. 23 Macbeth; op. 24 Tod u. Verklärung. Kl. Part. Wiener Philh. Verl.

Thiessen, Heinz: op. 30 Hamlet-Suite. Drei Stücke a. d. Musik zu Shakespeares Hamlet. Ries & Erler, Berlin.

Wagner, Siegfried: Die heilige Linde. Vorspiel. Max Brockhaus, Leipzig.

b) Kammermusik

Alfano, F.: Sonate (D) p. Viol. e Pfte. Ricordi, Milano.

Almen, Ruth: op. 3 Sonate (a) f. Viol. und Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Bowen, York: Sonate (A) f. Vcello u. Pfte. Schott, Mainz.

Ehrenberg, Karl: op. 20 Streichquartett (e). N. Simrock, Leipzig.

Haydn, Josef: Quartett (C) f. oblig. Laute, Viol., Br. u. Vcello. Zwißler, Wolfenbüttel.

Hilber, J. B.: Suite im alten Stil (E) f. Viol. u. Pfte. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Juon, Paul: op. 71 Jotunkeimen. Tondichtung f. 2 Pfte. Schlesinger, Berlin.

Karg-Elert, Sigfrid: op. 139b Zweite Sonate (H) f. Klarin. oder Vla. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Peuerl, Paul: Deutsche Variationensuite über die Noten f, g, a (1611), f. Viol. u. Pfte bearb. (H. v. Dameck). Raabe & Plothow, Berlin.

Purcell: Suite anglaise, transcrite p. Violonc. et Piano (F. Ronchini). E. Gallet, Paris.

Sekles, Bernhard: op. 31 Streichquartett (atonal). Schott, Mainz.

Stephan, Rudi: Musik f. 7 Saiteninstr. (Streichquint., Klav. u. Harfe). Aus dem Nachlaß. Schott, Mainz.

Stöhr, Richard: op. 62 Sonate (A) f. Viol. u. Pfte. Hüni, Zürich.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bleyle, Karl: op. 10 Konzert (C) f. Viol. Ausg. m. Klav. u. Kadenz (G. Havemann). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Caimmi, J.: La tecnica superiore del Contrabasso. 20 Studii. Ricordi, Milano.

Guéniffey, Maxence: Le cahier de Josette. 12 pièces brèves p. Piano. Gallet, Paris.

Haseneder, Hans (Schweinfurt): Sonate f. Klavier. Noch ungedruckt.

Holy, Alfred: Technische Studien f. Harfe. Univers.-Edit., Wien.

Hřimaly, J.: Doppelgriffübungen; Tonleiterstudien f. Viol. Univers.-Edit., Wien.

Kaminski, Heinrich: Toccata f. Org. über den Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«. Univers.-Edit., Wien.

Landmann, Arno: Kompos. f. Orgel, op. 3 Fantasie über den Choral »Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen« u. neue Choralimprovisationen; op. 9 Sonate(b); op.10 VierVortragsstücke. Schott,Mainz.

Le Borne, F.: op. 67 Poème légendaire p. Viol. et Orch. Part. u. St.; Ausg. m. Klav. Ricordi, Milano.

Niemann, Walter: op. 93 Pickwick. Ein Zyklus nach Ch. Dickens f. Pfte. Simrock, Leipzig.

Petyrek, Felix: Sechs groteske Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Alger, R.: Fêtes d'Alsace. Opéra comique. Livret de P. Milliet. Ricordi, Milano et Paris.

Cuscina, A.: Unletto di rose. Commedia di G. Adami. Ricordi, Milano.

Koch, Friedrich E.: Die Himmelsschuhe, eine Dorfgeschichte aus der hohen Eifel (Dichtung vom Komp.). Noch ungedruckt.

Křenek, Ernst: op. 14 Zwingburg. Szenische Kantate; op. 17 Der Sprung über den Schatten. Kom. Oper (Dichtungen vom Komp.). Univers.-Edit., Wien.

Wagner, Richard: Tannhäuser. Alte u. neue Fassung. Part. C. F. Peters, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Frey, Martin: op. 15 Fünf Kinderlieder aus »Fitzebutze« von P. u. R. Dehmel. Steingräber, Leipzig.

Hindemith, Paul: op.27 Das Marienleben. Gedichte von R. M. Rilke f. Sopr. u. Pfte. Schott, Mainz.

Holbrooke, Josef: op. 50a The Bells. Dramatic poem by E. A. Poe compos. for chorus and orchestra. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Klemperer, Otto: Psalmus 42 p. basso solo, org. ad orchestra. Aufführungsmat. leihweise. Klav.-A. (W. Rudolf). Schott, Mainz.

Lemacher, Heinrich: op. 19 Aus Friedenszeit. Kleine Lieder f. Ges. m. Pfte. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Möller, Heinrich: Das Lied der Völker. Bd. 2 Skandinavische Volkslieder. Schott, Mainz.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 40 Lieder eines Dorfpoeten f. vierst. Männerchor. Schott, Mainz.

Stürmer, Bruno: op. 3a Von fahrenden Leuten. Männerchöre; op. 6 Ring. Ein Zyklus f. 6st. Frauenchor; op. 7 Der Zug des Todes. Für gem. Chor, 4 Pauken, Becken u. Tamtam; op. 8 Das Jahr. Ein Zyklus f. gem. Chor. Schott, Mainz.

Toch, Ernst: op. 29 Die chines.Flöte. Eine Kammersinf. f. 14 Soloinstr. u. eine Sopranstimme. Schott, Mainz.

III. BÜCHER

Händel. Von Hugo Leichtentritt. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Leichtentritt, Hugo — s. Händel.

Prometheische Fantasien — s. Skrjabin.

Riesemann, Oskar von — s. Skrjabin, Alexander.

Rychnovsky, Ernst — s. Smetana.

Skrjabin, Alexander: Prometheische Fantasien. Übersetzt u. eingeleitet von Oskar v. Riesemann. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Smetana, Friedrich. Von Ernst Rychnovsky. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

RICHARD STRAUSS DER KLASSIKER UNSERER ZEIT

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Der »Fall Richard Strauß« steht wieder zur Diskussion. Anders als vor zwanzig, ja noch vor fünfzehn Jahren, wo Kampf um ihn war; wo jedes seiner neuen Werke, am heftigsten zuletzt die »Elektra« um 1909, Entzücken und Erbitterung, theoretischen und prinzipiellen Streit, Staunen, Mißverständnis und enthusiastische Zustimmung weckte. Sein Name war Schlachtruf und Programm. Heute ist er, als Problem, erledigt. Die Nüsse, die er der Mitwelt zu knacken gegeben hat, sind jetzt wirklich geknackt und werden mit Wonne verspeist — so scheint es wenigstens. Damals stand er an der Spitze der Entwicklung. Heute steht er allein, abseits, wenn auch auf weithin sichtbarer Höhe, und die neuen, recht harten Nüsse der Musik unserer Tage wachsen auf anderen Bäumen. Er hat geerntet; man erwartet keine Überraschung mehr von ihm. So viel Schönheit er gibt und noch zu geben vermag, ungeahnte Eroberung wird sein Schaffen kaum mehr geben — sicherlich so lange nicht, als er sich mit so unbedingter Bestimmtheit und nicht ohne Trotz auf einen konservativ-modernen Standpunkt der evolutionistischen Tradition unserer großen Meister stellt. Er war voll Aufruhr; jetzt ist er ruhevoll. Er ist der Klassiker unserer Zeit geworden, gleichsam zum eigenen Monument bei lebendigem Leibe; und es ist, als ob rings um ihn ein luftleerer Kreis wäre, in dem alles leblos zu Boden sinkt, was als Botschaft der wirren, aufgewühlten, fiebernden Welt zu ihm gelangen möchte. Und: eigentlich ist es still um ihn. Zwar, Lärm und Zuruf und Jubel ist genug um ihn; aber der kommt von den vielen, die er früher aufgereizt und ausgelacht hat: er ist Mode geworden, und sie feiern ihn so, als wenn sie sein Werk mit all den ungeheuerlichen Kühnheiten, den Subtilitäten des äußersten Ausdrucks, den Schärfungen des rhythmischen, klanglichen, deklamatorischen, und vor allem in dem fabelhaft geistvollen Beziehungsreichtum seiner Themensymbole wirklich verstünden. Gleichviel. Nach außen hin steht er als Sieger da. Keinen hat der Ruhm sichtbarer gekränzt, keiner ist heute an Ehren reicher. Aber jene, deren Ohr dem Herzschlag der Kunst lauscht, rechnen nicht mehr mit ihm. Stellen ihn in die Reihe der Erledigten, der Rückständigen, die ja ihrerzeit genug getan haben, die aber für die Zukunft der Musik nicht mehr in Betracht kommen. Und in noch heilloserer Verwirrung schmäht ihn die schaffende Jugend von heute, die ihn als fabelhaften Könner gnädig gelten läßt, aber in ihm und seinem Werk zu wenig Humanität und Ethos, zu viel Artistentum, zu wenig Zusammenhang mit dem Leben und den Entscheidungen unserer Tage findet, um ihm Nachfolge zu leisten; für sie ist er abgetan, wenn nicht noch schlim-

mer: einer, der sich's jetzt leicht macht, weil er seines Publikums gewiß ist und sich damit begnügt, nur mehr die Manier seiner erprobten Art zu geben, nicht immer auf dem Niveau, zu dessen Maßstab er selbst das Recht gegeben hat.

Richard Strauß selbst lacht darüber. (Obwohl es ihm heimlich manchmal weh tun muß.) Er weiß, daß sein Lebenswerk Geltung und Inhalt hat und ist sich des Wertes und der Wichtigkeit seiner Leistung bewußt. Er weiß, wie absurd es ist, von einem, der ein Streiter für das Neue und ein Besiedler unentdeckten Musiklandes war, in jedem Werke wieder eine neue Provinz, ein durchaus dem Vorangehenden Verschiedenes, ja immer die gleiche oder gar gesteigerte Meisterhöhe zu fordern. Er ist davon überzeugt (und mißt sich selber einen Teil der Schuld bei), daß in die Musik von heute und in ihre ästhetische Bewertung allzu viele ihr wesensfremde Elemente hineingetragen worden sind, daß manches Spekulative zum Mißverstehen ihres wahren Wesens geführt hat; nicht nur die Befruchtung durch Literarisches, die Übertragung philosophischer oder auch metaphysischer Stimmungen aufs Musikalische — vor allem die Forderung eines ethischen Moments oder irgendeines anderen, das mit Musik im wahren Sinne nichts zu schaffen hat: der Künstler, nicht das Kunstwerk hat ethisch zu sein. Davon ist er ebenso überzeugt wie von der Berechtigung des Künstlers, auch des ethischesten, einmal seine Garben einzusammeln, statt immer nur auszusäen und zuzeiten auch nur einmal zu spielen, sich von den Wichtigkeiten und Gewichtigkeiten zu erholen, um sich zur Abwechslung auch hier und da an leichteren Dingen zu vergnügen. Daß der Revolutionär von einst heute anders eingestellt ist, daß seine schwärmerische Mozartverehrung ihm geholfen hat, eine Brücke von seinen neu erreichten Ufern zu den alten zu schlagen, ist sicher; er hat sich mit Tonika und Dominante ausgesöhnt. Heute will er nicht mehr auf Entdeckungsfahrten, will nicht durch beispiellos verwegene Abenteuer der Harmonik und des Klanges und nicht durch ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten bezaubern und erschrecken; er will nichts als schöne Musik machen. Das ist nicht so wenig und nicht so uninteressant, als es die liebe Jugend meint. Und es ist im übrigen sehr die Frage, ob seine Musik von heute so anders ist als die seiner »wilden« Zeit. Sie ist es gar nicht, gleicht ihr geschwisterlich, ist genau so farbig, so geistreich, so überraschend wie jene. Nur daß uns heute seine Art so vertraut ist, daß uns auch die älteren Werke nicht mehr verwunderlich, nur mehr klassisch scheinen. Was uns an ihnen anders dünkt (von heute aus und nicht von damals her gesehen), ist unsere eigene Erinnerung, die sie umschwebt, die Erinnerung an das Entsetzen, den Aufruhr, die sie weckten. Aber aus der Musik selbst ist all das verdampft. Dazwischen ist ganz anderes erlebt worden, grausame Tabulaturen haben der »Regeln Gebot« weggefegt, und gegen den Musikbolschewismus unserer Tage steht das Werk des Meisters Strauß, der ja freilich durch seine Ablehnung all der erschreckenden Anarchie in der

heutigen Musik viel mehr als durch alles andere die Haltung der Jugend gegen ihn provoziert hat, wirklich wie das eines Klassikers, der Endpunkt und neuen Beginn zugleich bedeutet. Denn was in den letzten Jahren neuartig war und dabei wirklich zu Musik geworden ist, wurzelt in der »Salome«, der »Elektra«, dem »Eulenspiegel«, der »Domestica«.

Damit könnte man sich trösten, wenn man durch die heftige Reaktion gegen eine Erscheinung wie Richard Strauß zu betroffenem Nachdenken gebracht wird. Und jedenfalls wird man das Mißverständnis zu verscheuchen haben, daß die Haltung seiner letzten Jahre an dieser Reaktion schuld sei — so seltsam ihre Lässigkeit, die Unbekümmertheit um andere Lebendigkeiten, das Befassen mit Harmlosigkeiten (wie der Stoff des »Schlagobers«-Balletts) im Widerspruch mit all seinem Vergangenen stehen mag. Aber jene Reaktion wäre auch nicht ausgeblieben, wenn Richard Strauß mit der »Frau ohne Schatten« seine schöpferische Tätigkeit eingestellt hätte und Landwirt geworden wäre; denn ihr Grund liegt tiefer.

Er liegt zunächst in dem ewigen Gegensatz zweier unmittelbar aufeinander folgenden Generationen. Die neue Jugend muß vernichten, was ihr vorangeht, um selber bestehen zu können. (Muß sie? Und könnte sie nicht auch weiterbauen, Erbe im produktiven Sinne sein? Vielleicht aber ist das nur in stetigen und positiven Zeiten möglich.) Sie verleugnet, was sie nicht übertreffen kann, und besorgt das sehr gründlich, sehr unbarmherzig und sehr respektlos. Nur daß solche Ausrottung noch keinen endgültig getötet hat, der ein endgültig Lebendiger war. So wie es sich jetzt auch an Richard Wagner zeigt, gegen den heute ebenso Sturm gelaufen wird; nicht nur gegen den Dichter und gegen den Musiker, sondern gegen seine ganze Kunstlehre und Weltanschauung, gegen sein grandioses menschliches Beispiel und seinen großen Lebensgedanken.

Richard Strauß mag sich nicht nur im Anblick des Schicksalsgenossen Wagner beruhigen — auch der tiefste Grund des Aufstandes gegen die beiden Meister ist der gleiche; neben dem schon genannten des Generationenkampfs. Nämlich: von allen Künstlern braucht der revolutionäre am längsten Zeit, um richtig gewertet zu werden. Zuerst ist es die rote Fahne in seiner Hand, die den Enthusiasmus und den Abscheu weckt; seine Musik hört man zunächst gar nicht. Dann aber, wenn sie kein Problem mehr, wenn das neue Reich proklamiert ist, dann hört man sie erst recht falsch: war man vielleicht geneigt, sie zu überschätzen, so unterschätzt man sie jetzt — die Sensation ist von ihr abgefallen, ihre Spannungen haben sich gelöst, das Verblüffende ist zur Selbstverständlichkeit geworden und die Atmosphäre von Pulverdampf hat sich verzogen: das nimmt man dem Komponisten übel. Jetzt entscheidet nur mehr der Wert, der innere Gehalt, die Höhe des Weltbildes seiner Kunst. Was an ihr todesmutige Kühnheit war, wird ihm nicht mehr angerechnet. Deshalb ergeht es gerade jenen, die die Musik am entscheidensten weitergebracht haben, am ungerechtesten: die Nachwelt begreift nicht mehr, was

die Mitwelt, die in die leidenschaftlichsten Spannungen verstrickt war, denn so entzündet haben mag. Das Überraschende wird Gewohnheit, die große Geste, die eigentliche Tat ist vergessen — so muß wieder eine Welle der Unterschätzung folgen. Bis dann die wirkliche Karathältigkeit des Gesamtwerks den rechten Ausgleich mit sich bringt.
So ergeht es mit Richard Wagner und so wird es mit Richard Strauß gehen. Wenn man einmal wieder die »Elektra« oder die »Ariadne« über sich fluten läßt, diesem Himmelanfliegen, dieser Hochglut, dieser dithyrambischen Größe hingegeben ist, dann weiß man, daß diese Musik gefeit ist. Daß freilich der Rückschlag gegen sie jetzt schon da ist, ist ein merkwürdiges Symptom für die Gewalt und Stoßkraft ihrer ersten Wirkung. (Sonst schwingen die Wellen langsamer und länger.) Aber es gehört schon zu Richard Strauß, daß es ihm beschieden ist, zu erleben, was anderen erst nach dem Tode zuteil wird: nach dem hartnäckigen Kampf der Sieg seines Schaffens, die erbitterte Reaktion der Nachkommenden und dann der endgültige Triumph. Wer das jubelnde Lebenslied seiner Musik in immer wieder neuem Jungwerden und Getrostwerden empfangen hat, kann nicht mehr in dem Wissen beirrt werden, daß dieser Triumph nicht ausbleiben kann. Ob die Gegner recht haben, daß von ihm aus kein neuer Weg ins Zukünftige führe, bleibe dahingestellt. Die Gegenwart bleibt sein. Und daß Richard Strauß jetzt jene negative Phase zu erleiden hat, ist nicht ungerecht: er muß das einzigartige Bewußtsein auf diese Weise — und nicht zu teuer — bezahlen, das nicht vielen anderen zuteil geworden ist und das ihm keiner abstreiten kann und will: — zu Lebzeiten zum Klassiker geworden zu sein.

DER MENSCH IN SEINEN WERKEN

VON

GUSTAV RENKER-BERN

Richard Strauß ist vielleicht der subjektivste Künstler aller Zeiten. Einer, der nicht allein seinen Genius restlos, unerschöpflich an Gegenwart und Zukunft verteilt, sondern auch überreichlich von seinem Ich gespendet hat. Und es ist eine seltsame Ironie leichthin urteilender Gedankenlosigkeit, daß man gerade ihn den kalten, unnahbaren Strauß nennt. Natürlich geschah dies aus rein äußerlichen Gründen, wurde von jenen gesagt, die aus Sensationslust oder Neugier in sein Heim zu dringen versuchten. Denen gegenüber hat er sich wahrscheinlich verschlossen und sie dadurch vergrämt. Denn sie verstanden nicht, was er hundertfach in seinem Schaffen gesagt hat: »Warum braucht ihr noch lange zu sehen, wie ich esse und trinke, wie ich mich räuspere

und spucke? Was ich bin, wer ich bin, wißt ihr aus meinem Werk. Ja, ihr wißt mehr. Ihr wißt daraus keuscheste Schönheit meines Familienlebens, ihr wißt daraus mein Verhältnis zur Natur und damit zugleich zu Gott, ihr wißt, wie ich zu meinem Kinde stehe — ihr wißt ja alles. Mehr kann ich euch wirklich nicht geben.«

Nein, er konnte nicht mehr geben. Mit denen, die ihn verstanden, war er längst auf Du und Du, auch wenn sie nie in die Wirklichkeit seiner Augen geschaut haben, die übrigens echter Liebe und Verehrung gegenüber gar nicht kalt und abweisend dreinsehen. Kaum ein Tondichter unserer und der vergangenen Zeit ist uns aus seinem Schaffen jemals menschlich so nahegerückt, hat sich so überströmend offenbart.

Was etwa wissen wir von Richard Wagner, wenn wir alles aus unserer Erinnerung streichen, was wir je aus seinem Leben und von seiner Person gehört haben? Welche Schlüsse könnten wir auf den Menschen ziehen, wenn sein Werk vielleicht unvorbereitet, aus der Tiefe eines Archives aufgestöbert, als Offenbarung eines großen Unbekannten vor uns stünde? Wir wüßten von diesem Unbekannten, daß er eine heiße, leidenschaftliche Seele hatte, könnten auf Liebe zu Pracht und Prunk schließen, auf einen Weg von Irren, Leiden und Erlösung, an intimeren Empfindungen höchstens auf Liebe zu den Tieren. Der bissige herbe Humor in den »Meistersingern« (aus Haß geboren) läßt nicht auf den sonnig frohen, manchmal übermütigen Menschen schließen, der Wagner gewesen sein soll, nichts deutet in seinem Schaffen auf die Gestalt des guten Vaters und Gatten, der er war. Ins Riesenhafte aufgereckt, nach Ewigkeitsproblemen greifend, in fast übermenschlichen Dimensionen steht das Werk da und neben diesem Zyklopenbau versinkt die irdische Persönlichkeit des Schöpfers. Wir können keine Schlüsse ziehen, wir finden wenig, das dem Fühlen unseres armseligen Eintaglebens irgendwie verwandt wäre. Es ist, als ob nicht Einer von unserem Fleisch und Blut dieses Werk geschaffen hätte, es steht vor uns wie die Gletscherpracht der Berge, wie die himmelverbindende Majestät des Meeres, unpersönlich, ein Einsamkeitswerk der Schöpfung.

Das ist Richard Wagner.

Aber Richard Strauß! Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Hier ist alles (außer »Salome« und »Elektra«) aufs Beziehungsvolle, menschlich Nahe eingestellt, aus diesen Partituren schauen wir selbst hervor mit unseren Schwächen und guten Seiten, unseren kleinen Eitelkeiten und bescheidenen Erfüllungen. Über allem aber steht ein gütiger, welthellsichtig gewordener Meister, läßt die Puppen des Lebens tanzen und spielt dazu eine Musik, die sich in all ihrer heißen, farbenfrohen Schönheit doch nicht über Menschliches erhebt. Man hat Strauß vorgeworfen, daß seine Musik keine Probleme enthalte. Wir wollen es ununtersucht lassen, ob Musik absolut mit Problematik identisch sein muß. Aber wenn Erdenleben, bedrängtes oder glückliches Tagaus, Tagein keine Probleme sind — wo zum Teufel stecken dann Probleme, die

uns mehr angehen und stärker beherrschen? Ist das Familienleben, das Verhältnis zu Weib und Kind kein Problem? Ich meine schon, sonst würden nicht so viele Ehen scheitern. Selbst der Oberflächlichste legt sich, wenn er in die Ehe tritt, die Frage vor: wie soll das nun werden? Und mit dieser Fragestellung schneidet er sofort ein Problem an, und zwar ein sehr gewichtiges.

Muß man es noch sagen, wann sich Richard Strauß mit dem Problem der Ehe auseinandergesetzt hat? Die »Sinfonia domestica« soll keine Doktrin sein, kein Besserwissen jenen gegenüber, die über Ehe und Kameradschaft zwischen Mann und Weib anders denken. Es ist ein Bekennerwerk, hier hat einer von seinem Ich mehr gegeben als je vor ihm ein Musiker. Kein geschwätziges Ausplaudern etwa wie jene modernen Dichter, die mit gewisser Wollust vor der Welt ihre Seele sezieren und den Mistkübel ihrer geheimsten Irrtümer ausleeren, sondern ein adelig stolzes: das bin ich. Der Mensch Richard Strauß sieht aus diesem Werke, er muß von Frau und Kind, von Glück des häuslichen Herdes, von der Familie singen. Das alles ist eine gewaltige Triebkraft seines Schaffens. Wer dieses eine Werk genau kennt, vor allem, weit über das Technische hinaus, das lebendige Herz pulsieren hört, der weiß von dem Menschen Richard Strauß mehr, als wenn er tagelang bei ihm in Garmisch oder Wien geweilt hätte. Vor allem: der lernt ihn mehr lieben, als wenn er ihm hundertmal in Gesellschaften begegnet und mit ihm geistreich geplaudert hätte. Aus den mystischen Zeichen der Partitur greift die Hand des Schöpfers heraus nach dem ehrlich Suchenden, und von irgendwoher klingt seine Stimme: ich merke, du hast mich lieb — komm, ich will dir von mir erzählen. Und so lernen sie sich kennen und lieben, der Meister und der Jünger, auch wenn sie räumlich weit getrennt und einander körperlich nie begegnet sind.

Gewiß liegt gerade in diesem flammend Subjektiven ein besonderer psychologischer (nicht künstlerisch technischer oder ästhetischer) Reiz seiner Musik. Gewiß, alle verschenken sich und haben sich verschenkt, jeder Schaffende gibt sich immer wieder aufs neue der Menschheit. Aber zumeist tritt die Person so stark hinter dem Werk zurück, daß man nur den Ewigkeitshauch, nicht den Atem des Menschen spürt. Bach, Beethoven, Wagner — sie alle stehen hoch über dem Strom der Menschen. Strauß steht mitten drin, ist der Allgemeinheit organisch verwachsen. Strauß und noch einer: Mozart. Vielleicht ist das einer der tieferen Gründe dafür, daß die Liebe zu Mozart heute stetig wächst. Wir haben an unsersgleichen, an uns selbst viel Böses erlebt und suchen uns wieder. Denn an der Menschheit verzweifeln, heißt sich selbst aufgeben. Vor dieser letzten düsteren Konsequenz können uns Mozart und Strauß retten, weil aus allem Großen, Unsterblichen ihrer Werke immer wieder liebe Augen zweier echter Erdenkinder schauen und zeigen, daß es auch anders geht denn mit Haß, Waffen und Feindschaft, daß auch stillbesonnte Heiterkeit, griechisch klare Freude an Leben und Liebe sichere Begleiter durch das Dasein darstellen können.

Strauß hat die Heiterkeit und Freude am Leben. Manchmal nicht einmal griechisch klar, sondern übermütig grell, derb zuschlagend, erdennäher und urwüchsiger als Sohn des germanischen Volkes, das jünger und noch nicht so ausgereift ist wie Hellas in seiner feierlich strahlenden Blütezeit. Wie sehr sich der Mensch Strauß in Humor seiner Kunst zeigt, ist oft gesagt worden, und es wäre allzu billig, hier Hunderte von Beispielen aus dem »Till Eulenspiegel«, »Don Quixote«, »Feuersnot«, »Rosenkavalier«, aus dem Reigen seiner übermütig dahertollenden Lieder zu nennen. Diejenigen, die Strauß persönlich nahestehen, bestätigen immer wieder, daß sein Wesen diesem Humor in der Kunst vollkommen entspricht. Das ist wichtig, so sehr auch sonst in diesen Zeilen das Persönlich-Anekdotische ausgeschaltet und die Individualität einzig und allein aus den Werken abgeleitet werden muß.

Der Humor Straußens wirkt nie ätzend und schmerzend, es ist nie Haß darin. Eher eine lächelnde Überlegenheit, die selbst denen, über deren Schwächen er sich lustig macht, nicht allzu weh tun will. Dort, wo er die Geißel seines Spottes am schärfsten knallen ließ, in dem bissig aufgeregten Geschnatter der Widersacher (recte Kritik) im »Heldenleben«, selbst dort hat man den Eindruck, es sei gar nicht so bös gemeint, die ganze schimpfende Bande sei Strauß nur ein kleines komisches Intermezzo und im übrigen hundewurst. Zu den Widersachern gehören sie nun einmal — also stellt er sie behaglich schmunzelnd in sein Werk. Und dann denkt er nicht mehr daran — er kann nicht hassen. Das mag ein Fehler sein, denn auch der Haß hat große Werte gezeugt. Aber wer sollte ihm diesen Fehler nicht verzeihen?

Er kann nur lieben. Die nach uns kommen, jene Generation, die zu dem bis dahin schon toten Meister keine äußerlichen Beziehungen mehr hat, da sein Erdenwallen nur aus Biographien ersichtlich ist, jene Generation wird von der Liebe Richard Strauß' reden, wie wir heute von der Liebe Mozarts sprechen. Denn dann werden auch jene nicht mehr sein, die ihm heute aus diesem oder jenem Grunde zürnen: Vordringliche, deren Bitte um ein Autogramm er nicht erfüllt hat, Leute, denen der vielbeschäftigte Mann einen ach so belanglosen Brief nicht beantwortete, Komponisten, die er nicht empfohlen oder aufgeführt hat, Kritiker, in deren ehrbar konsequentes Programm das unerhört Neue seiner Kunst nicht paßte — wer kennt die Namen und Gründe aller Widersacher! Es sind gewiß sehr brave Leute darunter, die ihm aus heiliger Überzeugung ehrlich und ohne Hinterhalt Feind sind. Aber sie tragen bewußt oder unbewußt dazu bei, das Bild seiner Menschlichkeit vor der Gegenwart zu verzerren. Alle diese Leute werden der nächsten Generation so tot sein, wie Hanslicks fanatische Wagner-Feindschaft uns tot ist. Die neue Generation aber wird den Menschen aus dem Werke ergründen, wie wir es heute tun. Gerade bei Strauß wird ihr das leicht sein, weil er sich so gütig offenbart, und kaum eines anderen Meisters Bild wird den Nachgeborenen wärmer und edler erscheinen als seines. Denn er besitzt die Liebe, die Sittlichkeit und Gott.

Die Liebe! Wir sprechen nicht von der Erotik, die aus dem Chaotischen unserer Zeit geboren ist, ihr in den unscheinbarsten Exemplaren der Menschheit, sagen wir in Ladenmädel und Kommis, so deutlich anhaftet, daß man fast glauben könnte, wir stünden vor einer Umwälzung aller sexualen Ordnung und Überlieferung (was an sich gar nicht schlimm wäre). Übrigens ist die Erotik keineswegs das Alleinpatent von Richard Strauß; auch »Figaro« und »Tristan« sind nicht gerade einem Nonnenkloster entwachsen. Nur ist sie bei Strauß dem Geist der Zeit entsprechend gesteigert. Schreker und Korngold, selbst der sonst konservativere Bittner (in seinem prachtvoll heißblütigen, zu tiefstem Unrecht vergessenen »Abenteurer«) gehen darin über Strauß hinaus.
Wenn wir von der Liebe bei Strauß sprechen, schalten wir von vornherein die Erotik, die damit nichts zu tun hat, aus. Die Liebe zur Gattin (auch im »Heldenleben« der Welt verkündet) wird untrennbar von der Liebe zum Kinde begleitet. Zuerst zum eigenen, dann zum Kinde überhaupt. Sonst wäre die »Frau ohne Schatten« mit ihren ergreifenden Erlösungsterzen der Ungeborenen nicht möglich gewesen, gleichwie Strauß die von der Sehnsucht nach der Vaterschaft getragenen Gesänge des Färbers Barak nicht hätte schreiben können. Daß darüber hinaus die Liebe zum eigenen Fleisch und Blut mächtig aufklingt, ist selbstverständlich. Und das Lied »An mein Kind« ist etwas vom erschütterndsten der Menschlichkeit von Richard Strauß. Nicht seiner musikalischen Schönheit halber, sondern durch die echte, breit hinströmende Liebe, die aus diesen Klängen spricht. Sie ist rein gefühlsmäßig zu erfassen; das Warum und Woher läßt sich nicht diskutieren. Und am besten begreifen wird sie nicht der strenge Fachmann, sondern derjenige, dem selbst einmal ein rührend Hilfloses, Lebendiges in der Wiege gelegen ist. So oft ich dieses Lied höre oder noch mehr, wenn ich es allein spiele oder vor mich hindenke, danke ich dem Geschick, daß es den Meister nicht zwang, ein Kindertotenlied zu schreiben. Er wäre vielleicht darunter zusammengebrochen.
Strauß hat auch die hohe Sittlichkeit des ganz Großen — das geht aus seinem starken, persönlichen Verhältnis zur Natur hervor. Und damit hat er Gott. Nicht den Gott salbungsvoller Pastorenreden und feierlich homophoner Choräle. Daß er bei der Bußpredigt Jochanaans aus seinem Rahmen fiel, ist ein schönes Zeichen für seine unpathetische klare Ehrlichkeit. Wie in seiner Musik alles ehrlich und, trotz allem Zauberglanz der Technik, ungekünstelt ist, so ist auch sein Verhältnis zu Gott frei von jeder pfäffischen Pose. Und nie kann ich verstehen, daß man den großen Weltenherrn in den Werken Strauß' so eifrig vergeblich sucht und schließlich, weil man ihn nicht findet, erklärt: Gott ist nicht in seiner Musik und darum ist alles Oberflächenkunst.
Doch, er ist da, aber es ist kein Gott kühler Kirchenhallen, sondern der Gott der Berge, der Blumen, des gestirnten Himmels, der weit einsamen Landschaft. Wenn in der »Alpensinfonie« aus dem Drängen und Wallen des Nebels in strahlendem A-dur die Sonne aufgeht, öffnen sich des Himmels Tore und Gott

schaut hervor. Wenn in »Tod und Verklärung« die Seele des Verstorbenen den Jubelhymnus der Verwandlung singt, wird Gottes Liebe fühlbar, die dieses Wunder vollbrachte. In der »Salome« lebt Gott nicht durch die Jochanaan-Gesänge, sondern in dem Glitzern der Sterne, im Brausen des Wüstenwindes, auf dessen Flügeln der Rächer aller widernatürlichen Zustände über den morastigen Herodeshof schattet. Und die Größe des Messiasereignisses offenbart sich in einer ganz wunderbaren, so wenigen zum Bewußtsein gekommenen Stelle: dort, wo Salome der Aufforderung Jochanaans mit der Frage antwortet: »wer ist das, des Menschen Sohn?« Die Musik dieser wenigen Worte ist von einer so geheimnisvoll erschauernden Mystik durchzogen, daß man fühlt — hier hellt es wie Blitzstrahl einer jäh kommenden und jäh wieder verschwindenden Ahnung von der Gewalt des Menschensohnes in der Seele der Herodias-Tochter. Es hat nie einen Maler, nie einen Dichter, nie einen Musiker gegeben, der schaffend die Natur preisen konnte, ohne dadurch Gott zu preisen. Denn eines bedingt das andere und aus den Wundern der Natur wächst jedem, der nicht blind ist, ein seliger beruhigender Pantheismus auf. »In dem allen ist der Herr und segnet dich, wenn dich der Tau seiner Blätter benetzt, wenn der Duft seiner Blumen dich umschmeichelt.«

Und es ist sehr unnotwendig, Gott dabei immer wieder bewußt zu erwähnen. Kirche und Religion haben in unserem Bewußtsein aufgehört, wenn wir im freien Reiche der Schöpfung weilen — Er ist und wir, sonst nichts. Strauß ist in der Natur völlig eingetaucht, ist in ihr wahrhaft der Welt abhanden gekommen. Sie hat schon in ihm ihren Sänger gefunden, als er in der italienischen Sinfonie durch die Campagna schritt. Und sie hat ihn völlig zu ihrem Wesen gemacht, als er die Berge erlebte. Vielleicht ist die Alpensinfonie ein wenig anspruchsvoll — sie wird sich erst dem völlig erschließen, der immer und immer wieder über die großen Höhen geht, sei es jetzt als stiller Wanderer oder als kühner Wager neuer Pfade. Die Berge und ihre menschenferne Welt bleiben sich stets gleich.

Es muß ein unerhörter Genuß sein, Seite an Seite mit dem Manne, der das Lied von den Bergen schrieb, durch dieses sein Reich zu gehen — doch nein, wir verlassen damit das Gebiet der selbstgestellten Aufgabe. Wir brauchen nicht nach Garmisch zu reisen und mit ihm durch das düsterdunkle Höllental den leuchtenden Gipfeln zuzuschreiten. Er geht ja mit uns im Erklingen seines Werkes und wir gehen mit ihm, wenn wir auf stiller Höhe diesem Werke nachsinnen. Er hat sich uns als Mensch ganz gegeben, auch wenn wir ihn nie trafen. Er hat uns durch sein Heim geführt und wir waren ihm fern. Er hat uns von seinem Erdenglück erzählt, hat uns frohlaunig angelacht und uns die Geheimnisse von Wald, Wiese, Berg und Au gezeigt — und unser Ohr trank keinen Ton gewöhnlich menschlicher Sprache.

Und er hat uns, über alle Bewunderung für den Künstler, eines gelehrt — ihn lieb zu haben.

RICHARD STRAUSS UND DAS THEATER

EINE KLEINE VORSTUDIE

VON

PAUL MARSOP-MÜNCHEN

Erst nachdem ein Schöpferischer seine Augen für immer geschlossen hat, vermag man ihm völlig gerecht zu werden. Hochbetagt kann er der Welt noch Eigenkräftiges, vielleicht Großes, das Bild seines künstlerischen Charakters erst Abrundendes geben. Man denke an Verdis »Falstaff« und seine »Quattro pezzi sacri«, an Tizians zweite Grablegung in der »Accademia« zu Venedig, an Goethes Trilogie der Leidenschaft. Aber die wesentlichen Züge eines bedeutend beanlagten Tonsetzers, um dessen Kunst Kampf entbrannte, lassen sich feststellen, sobald die Allgemeinheit neuen Werken von ihm keinen besonderen Widerstand mehr entgegensetzt — während seine früheren Kompositionen geteilte, wo nicht überwiegend ablehnende Aufnahme fanden. Die Zuhörerschaft im Theater, im Konzertsaal fühlt dann, jener biete ihr nichts oder verhältnismäßig wenig mehr, das sie sich mit erheblicher Anstrengung, durch allmähliche Eingewöhnung aneignen müsse; hinfort ist sie fähig, in der Hauptsache »gleich mitzugehen«. Sie erhofft sich, sie erwartet von besagtem Meister fernerhin Schönes, gegebenenfalls Beglückendes, Außerordentliches, doch nichts aufrüttelnd Überraschendes mehr. So weit war Richard Strauß in seiner Bahn vorgeschritten, als er uns seine »Alpensinfonie« und »Die Frau ohne Schatten« brachte, so weit Pfitzner, als er uns den »Palestrina« geschenkt hatte. Es liegt uns ob, zu würdigen, was alles Strauß von seinen Jugendjahren an bis gegen die Zeit der Inangriffnahme gedachter Partituren dem Schatze der deutschen Musik hinzuerwarb: einen nicht leicht ausschöpfbaren Reichtum an originalen melodischen Werten, an neuen Formgebilden, eine Fülle nichts weniger als erklügelter, vielmehr einfallmäßig geschaffener Kunstmittel. Jüngere messen ihm heute den Lorbeer mit karger Hand zu, weil sie ihm nicht anrechnen, was von dem, das er ins Dasein rief, bereits *Allgemeingut* geworden ist. Noch niemanden haben seine Berufsgenossen bei lebendigem Leibe so ungeniert beerbt wie Richard Strauß.

Dahingestellt möge bleiben, ob er, die Komödie des öffentlichen Lebens virtuos meisternd, selten geschäftsgewandt, dermaßen klug, daß ihm nicht einmal seine besten Freunde zu schaden vermögen, im Auf und Ab des Alltags mehr impulsiv oder mehr überlegt handle. Fest steht hingegen für leidlich Hellsichtige und Vorurteilslose, daß er, der nach herben Anfangsenttäuschungen durch ein glückspendendes Schicksal von Erfolg zu Erfolg getragen wurde, aus der Zeit für die Zeit sprach und wirkte, sein Können unausgesetzt verfeinerte, bis zum heutigen Tag an die von ihm auf seine Art in künstlerische Form zu bringenden Stoffe und Probleme durchaus naiv heran-

geht, also keineswegs mit raffiniertem Überlegen ausheckt, was etwa knallenden äußeren Erfolg, Aufsehen und Zeitungslärm hervorrufen könnte.
Nicht aus Berechnung, nicht weil ihm die Fata Morgana der Prospekte und Kulissen den Sinn umstrickte, aber auch nicht, weil in ihm, wie in Wagner, das Fieber des szenischen Gestaltenmüssens getobt hätte, faßte er im Theater Fuß. Durch seinen Vater, der Oberons Zauberhorn ertönen ließ wie keiner vor und nach ihm, war er gewohnheitsgemäß mit der Bühne verbunden; Empfehlungen des treulich sorgenden Hans von Bülow führten ihn an das Kapellmeisterpult vor der Rampe. In Weimar wurde er fähig, sich frei zu regen. Alsbald trugen sein Schiff die Wellen des sinfonisch-dramatischen Stromes; das Steuer lenkte der musikalische Genius loci, Franz Liszt, der das Ideal der sinfonischen Dichtung aufgerichtet hatte und zugleich der Wegbereiter des »Tannhäuser« gewesen war — jener Tragödie, die dem jungen Strauß sonderlich ans Herz wuchs, weil sie den Sinnen gibt, was der Sinne, und der Seele, was der Seele ist, mit deren eigengeistiger Verlebendigung er später zu Bayreuth die mit feiner Skepsis prüfende, an Überraschungen gewöhnte Frau Cosima Wagner in Staunen setzte und die in seinem Orchester zeitlebens nachhallen wird. Schaffen und Nachschaffen flossen während jener Weimarer Tage unmerklich ineinander über.
Durch Zufall — einwandfrei ist es bezeugt — gerät der damals auf allen idealistischen Wegen Schwärmende an Nietzsches »Zarathustra«. Er blättert in dem Band, wird gefesselt. Bis zur Stunde war ihm der Halbphilosoph und Halbdichter, der aus dem Aphorisma eine Tugend machte, so ziemlich fremd geblieben. Mit dem inneren Ohr hört er unter dem Gewirr von Gedankensplittern, die zur einheitlichen Architektur zusammenzuzwingen Nietzsche nicht genug Willenspersönlichkeit und nicht genug Musiker war, den tiefen Strom alter Brahmanenweisheit rauschen, wie seinerzeit Liszt unter dem Geschiebe der Floskeln Lamartines Neutestamentliches. Das so Erlauschte muß er aufzeichnen. Aus dem dumpfen Raunen, Tönen, Brausen hebt sich nach und nach eine Folge von Bildern heraus, jedes in sich abgerundet und doch mit künstlerischer Logik dem nächsten zustrebend. Alles beherrscht vom Gesetz der Steigerung. Denn Architektur heißt Crescendo. Dazu der einzelne Abschnitt wie das Ganze mit einer individuellen Lebendigkeit entwickelt, die von einer Spannung und Lösung zur anderen weiterdrängt, wenn sie sich auch mit dem eigentlich Dramatischen nur jeweils berührt. Die Faselanten und die Neider indessen schwatzten und verleumdeten: »jetzt kommt der Übermensch bei Hinz und Kunz in die Mode; natürlich nützt Strauß die Konjunktur aus.« Parteitücke und Feuilletongesimpel nach zweideutigem Pariser Muster, von Undeutschen in Schwang gebracht. Strauß spähte nie nach einem von ihm zu bearbeitenden Stoffe umher, meyerbeerisch spekulierend, ob etwa dies oder jenes »Sujet«, anlockend hergerichtet, danach angetan wäre, sensationell aufzufallen, die Anspruchsvollen wie die Anspruchs-

losen zu betören, Kasse zu machen — eine unter Branntwein zu setzende Süßfrucht. Nein, die ihm just begegnende, ihm musikalisch keimkräftig dünkende Materie nahm ihn ein. Vielleicht nur ein ihm gerade in die Augen fallender Teil solcher Materie, so daß er sich im ganzen eher zu wenig wählerisch, zu unbekümmert zeigte. So war es immer.
Auch als er das Theater allgemach zu seinem Aktionszentrum machte.

* * *

Seine ersten Bühnenstücke waren Abrechnungen; jeder idealistisch gestimmte hamletisierende Jungzwanziger pflegt solche mit der wieder einmal aus den Fugen gegangenen schlimmen Welt zu halten. Eben keine Abrechnungen großen Stils nach Art der »Räuber«, der shakespearisch getönten Auftritte im »Götz von Berlichingen«; nicht einmal Abrechnung durch Übertrumpfen, wozu die mächtig anpackende Faust des Rienzi-Komponisten gehört. Sondern Auseinandersetzungen mit Leuten, die er zu wichtig nahm und denen er dadurch zuviel Ehre erwies: mit steifleinenen kleinhirnigen Wagnerianern im dreiaktigen, breit ausgelegten, bewundernswert klar und übersichtlich aufgebauten »Guntram«, mit schwerblütigen, bierkonservativen Münchner Ureinwohnern, die selbigen Guntram zu Tode pöbelten, in der »Feuersnot«. Daß den auf der Bühne predigenden Wagnerianern nichts Rechtes einfiel, lag im Geist ihrer Rollen. Die »Feuersnot« überraschte und erfreute durch eine Fülle origineller, anmutig tänzerischer, liebenswürdiger Musik; Strauß, der erfindende Melodiker, sang im Lenz seines Schaffens, so köstlich frisch, daß wir die eingestreuten ans Überbrettl gemahnenden Zötlein des Textverfertigers Ernst von Wolzogen fast überhörten. Der Wille zum Drama waltete weder im »Guntram« noch in der »Feuersnot«, kaum recht der Wille zum Theater. Der wurde dem Opernbesucher erst mit der »Salome« offenbar. Jedoch hatte er sich, dem Tonsetzer schwerlich bewußt, an anderer Stelle bereits geregt: in jenen sinfonischen Dichtungen Straußens, die seinen Ruhm begründeten. Sein »Macbeth«, sein »Don Juan« und sein »Eulenspiegel«, sein »Zarathustra«, sein »Don Quixote« und sein »Heldenleben« traten alle noch vor 1900 ans Licht. Damals schrieb ich an dieser Stelle: »Denken Sie an das nachgerade typisch gewordene, dramatisch bewegte, öfters gleichsam Gebärdenfolgen durch Tonreihen widerspiegelnde, über viele Partiturseiten hin sich in freie rezitativische Phrasen und Interjektionen zersplitternde Violin- oder Cellosolo in neueren Programmwerken! Da wird's jedesmal einer armen Seele im Konzertsaal zu eng — sie begehrt nach Theaterluft.«
Solche Seelen hatten schon durch eindringliche deklamatorische Motive und Wendungen der Faust- und der Dante-Sinfonie Liszts ihr Leid kundgegeben; sie sprachen sich dann mit gesteigerter Intensität aus in den bezeichneten Partien eben des »Heldenlebens« und des »Don Quixote« und befreiten sich in den beiden Musiktragödien, die zweifellos die Höhepunkte des Straußischen Aufstiegs bezeichnen, in der »Salome« und der »Elektra«. Beide Werke sind

also zwiefach verwurzelt; sie ziehen Saft und Kraft aus der sinfonischen Dichtung Liszts, ja aus Berlioz, und zugleich aus dem Orchesterstil des späteren Wagner, dessen ausgebildetes Leitmotivsystem Strauß im Mit- und Gegeneinandergehen der Tonsymbole noch komplizierte. Orchesterstil, sei unterstrichen! Denn auch diese beiden Riesenpartituren zeigen, jede als Ganzes genommen, den Willen zum Drama nicht so rein auf wie der »Tristan« und die »Götterdämmerung«. Einmal offenbart er sich allerdings auch im Jünger grandios: mit dem ersten Monologe der Elektra. Äußerst selten in der gesamten deutschen Tonkunst entladet sich wie hier auf kleinstem Raume ein Ungeheures an zusammengeballter Kraft. Keine Note zuviel, jede ein Einschlag. Gewiß ist diese Szene ein Unikum im Schaffen Straußens. Aber auch Gluck hat nur einen Orestes-, Beethoven nur einen Leonoren-, Wagner nur einen Wahn-Monolog komponiert. Mit feierlichem Registratorenstumpfsinn wird erwogen, ob man Bach für hundertsiebenundzwanzig und Weber vielleicht »nur« für sieben Augenblicke höchster Eingebungen verpflichtet sei; die Athener würden Sophokles hochgeehrt haben, wenn er auch nur ein einziges Mal mit der Vision des blitzeschleudernden Zeus begnadet worden wäre. Von gesteigertem dramatischen Hellsehen kündet auch das Erscheinen Orests; die ersten wundervollen tiefen Bläserakkorde sagen uns alles über Nam' und Art des geheimnishehren Rächers. Danach aber die Erkennungsszene der Geschwister: eine unerhört gewaltige Explosion, doch mehr breit sinfonischer als dramatischer Natur. Ist ferner die Szene des Aegisth nicht eine entbehrliche Ausbuchtung der dramatischen Linie? Was liegt uns am Los des schönen mit seiner Alltagsfalschheit und seinem aufgeleimten Herrentum schon in der Antike zu dürftig geratenen Tenorino, wenn Klytämnestra, die Überragende, die Verbrecherin großen Ausmaßes zum Hades hinabgesunken ist? In der »Salome« bildet den Kern der Handlung der von dramatischen Blitzen durchzuckte Dialog zwischen der Prinzessin und Jochanaan; was vorangeht, ist im Anlegen und allmählichen Hinbreiten brennender, gleißender Orientfarben musikalisch unübertreffliche Exposition; was folgt eine hinreißende, von Ideen überquellende, durch kühne Theaterschlager aufgehöhte sinfonische Dichtung mit obligaten Singstimmen. Die beinahe noch einen Epilog erhalten hätte. An einem goldhellen Junitage traf Strauß zu Berlin unversehens einen alten Münchner Verehrer. »Wünschen Sie mir Glück,« rief er ihm entgegen; »heute schrieb ich die letzten Takte der ›Salome‹. Und dennoch bin ich mir nicht schlüssig, ob ich nicht der Handlung ein rein instrumentales Nachspiel anfügen soll, in dem sich der Sieg des Christentums über die verrottete alte Welt kundgäbe.« — »Je nun, Ihr Stück heißt doch Salome und nicht Jochanaan. Davon abgesehen: führen unsere Kapellmeister am gleichen Abend den ›Fidelio‹ und die ihn steigernd verdichtende dritte Leonoren-Ouvertüre auf, so schlagen sie mit der letzteren die Oper tot.« Strauß lächelte.

Man kann hochkultiviert sein und trotzdem in seinen ästhetischen Anschauungen schwanken. Man kann an eine künstlerische Aufgabe naiv herangehen und dessenungeachtet mit scharf abwägender Intelligenz geistvoll ausformen und gestalten. Mozart! Zum Dritten: der Deutsche ist, mangels leidenschaftlichen Temperamentes, kein geborener Dramatiker — verschwindend wenige Ausnahmen bekräftigen die Regel. Das hat Geltung für das Schauspiel wie für die Oper. Die Deutschen konstruieren, träumen. Sie schürfen tief, sie haben die große Intuition. Sie arbeiten, sie dichten von außen nach innen. Aber die Buntscheckigkeit unserer unsinnigen Theaterspielpläne, das Durcheinander deutscher und welscher Darbietungen auf unseren Bühnen verleiten dazu, an die einheimischen Opernkomponisten und Schauspieldichter Anforderungen zu stellen, die sie, *der Volksanlage gemäß*, nicht erfüllen können. Nun die drei großen Ausnahmen, die bisher zu vermerken waren: sie heißen Schiller, Kleist, Wagner. Also einen einzigen unter den Deutschen, die innerhalb zweier Jahrhunderte für die Szene schufen, weihten die Götter zum genialen Dramatiker *und* zum außergewöhnlichen Mimen *und* zum erfindungsreichen Musiker. (Mozart steht auf der Grenze Deutschlands und Italiens.) Ist es da nicht ein Tragisches, just diesem Einzigen auf dem Fuße folgen zu müssen? Lag jemals die Gefahr, ungerecht zu werden, näher als den unmittelbaren Nachfolgern Wagners gegenüber?

* * *

Sokrates gilt mir als Naiver. Ein Dämon, meinte er, gäbe ihm ein, dies zu tun, jenes zu unterlassen. Der Geistesaristokrat, den der Demos zwang, den Schierlingsbecher zu leeren, war Sophist höchsten Ranges, der blendendste, verblüffendste Virtuose der Dialektik, war als solcher fraglos ein Künstler hellen, Seelen und Werke durchdringenden Auges. Und er glaubte fest an ein sich in ihm unbewußt Auswirkendes. Wir kritisieren einen Schaffenden; hat es Sinn, seinen Dämon mit Lob, mit Tadel zu bedenken? Kritisieren wir die Natur, wenn sie Blumenfelder aus der Erde ruft, wenn Flüsse austreten, Vulkane Feuer speien? Nur darum geht es, ob sich ein Dämon betätige und auf welche Art. Man sagt von einem Dichter, Musiker, Maler, er sei da und dort »über sich hinausgewachsen«. Wie er dies bewerkstelligt habe, ist mir nicht deutlich; über sich hinauszuwachsen vermöchte doch nur einer, dem frei stünde, aus seiner Haut herauszufahren. Als Strauß die »Salome« und die »Elektra« schrieb, war er »fort und fort gediehen, nach dem Gesetz, wonach er angetreten«. Nur daß dazumal der Dämon in ihm teufelmäßig rumorte.

Im »Rosenkavalier«, in der »Ariadne« geistert er schwächer; zur Entstehungszeit der »Josephs-Legende« und der »Frau ohne Schatten« hatte er augenscheinlich für ein und ein anderes Stündlein Urlaub genommen. Zu viel Publikumsmusik; daneben freilich übergenug Feintechnik zum langjährigen Studium für vorgeschrittene Fachleute. »Rosenkavalier« und »Ariadne« strotzen

von entzückenden Komödieneinfällen, und der Dreigesang der Nymphen sowie das Fünfmaskenquintett der letzteren Oper sind holdseliger, launig graziöser Mozart des zwanzigsten Jahrhunderts. Nur entbehren die Komödien des Rückgrats. Vermutlich fühlt sich der Dämon in der Nachbarschaft Victor Hugo von Hofmannsthals nicht sonderlich wohl. Er spürt in dem auf Smyrnateppichen daherwandelnden Wiener Unechtes, aus Bibliothekwissen und Preziosität Abgezogenes. Es fehlen das Naturvolle und das Männliche. (Oscar Wilde war der ältere und unverhältnismäßig begabtere Bruder Hofmannsthals; er hat die reichere Palette und streift an Bedenklichem mit leichterer Hand hin.) Als Strauß die »Elektra« komponierte, bezwang er Hofmannsthal durch seine Kraft der musikalischen Formung; später schrieben die Beiden häufiger aneinander vorbei. Weshalb der Tonsetzer das keineswegs auf Harmonie der Charaktere gegründete Verhältnis nicht beizeiten löste? Ein Gewohnheitslibrettist ist wie eine Frau, deren Anfechtbarkeit am Tage liegt, von der sich aber der ihr Zugetane nicht schmerzlos zu trennen vermag, da sie gelegentlich wieder einmal Phantasie und Sinne ins Schwingen bringt. Warten wir ab, was uns Strauß sagen wird, wenn er uns demnächst als Dichterkomponist gegenübertritt.

Freilich, als eine eigene Art Dichterkomponist sprach er schon so manches Mal zu den Zuschauern und Zuhörern. So oft er nämlich am Pult des Operndirigenten erschien, um eines seiner Werke aufzuführen — und sich in der rechten Gebelaune befand. Dann hatte er es mit der Magie. Dann flammte die Feuersnot zu einer alles Unreine verzehrenden deutschen Poetennot auf; Salome glitt unmerklich aus dem Pathologischen ins Tragische hinüber; Elektra taumelte nicht mehr von einem hochgespannten Affekt zum anderen, sondern hielt schier die strenge Linie der antiken Pathosspielerin inne; die öden Strecken im zweiten und dritten Akt des »Rosenkavaliers« schmückten sich mit tausend Blüten; die erkünstelte Verschachtelung der ernsten und der heiteren Begebenheiten der »Ariadne« gestaltete sich um zu einem freien romantisch-ironischen Spiele, vom Altmeister Tieck höchstselbst inszeniert. Ein zauberhaftes Umdichten in eine Kunstart, die für sich besteht, nach eigenen Gesetzen lebt. Vielleicht gab es nie vor Strauß einen Tonsetzer, dessen Partituren, um das letzte über sich aussagen zu können, in gleich starkem Grade der Darstellung durch ihren Urheber bedürfen. Empfindet er dies selbst? Will er, wenn er als Leiter eines Operninstitutes gar oft Straußisches ansetzt, für das mit dem Schöpfer so eng verbundene Geschöpf nach Möglichkeit Zeugnis ablegen, im Vorgefühl davon, daß, pensionierte er — was noch recht fern sein möge! — einmal seinen Taktstock, kein anderer hinlänglich darum Bescheid wüßte, wie diese Noten zu binden und zu lösen wären?

Solch magisches Vermögen gründet sich letzten Endes auf eine märchenhafte, unglaublich elastische, unglaublich ausgeglichene Beherrschung des Orchesters. Im Rhythmischen, im Klanglichen. Strauß ist kein Vierviertelkom-

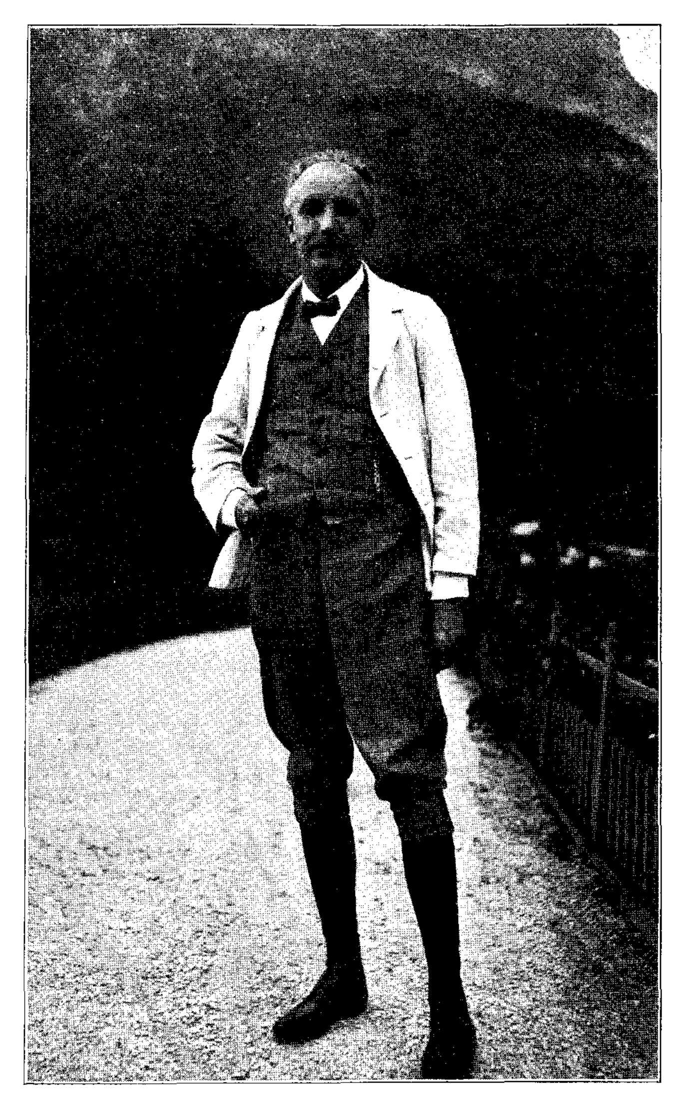
ponist. Positiv ausgedrückt: er ist einer der erfindungsstärksten deutschen Rhythmiker. Erstaunlich viel Lebendigkeit brachte er in die germanische Tonkunst, die bisweilen an Gemütshypertrophie leidet. Deshalb darf man ihn jedoch nicht den deutschen Berlioz nennen. Die Beweglichkeit des Berlioz geht aus französischem Temperament, aus der springenden gallischen Phantastik, aus rasch aufschießender Sinnlichkeit hervor. Bei Strauß gesellt sich zur inneren Bilderfülle der Humor, den Welschen fremd, unbegreiflich. Zum anderen: breitet Herodes vor Salome mit verführerischen Worten seine Juwelen aus, so denke ich an Straußische Orchestrierung. Stets ein Lichtkonzert von Edelsteinen. Keine oberflächlichere Redensart als die, heutigentags sei jeder fähig, gut zu instrumentieren. Was für grobe Ohren hat doch der Durchschnittshörer, der Durchschnittskritiker! Die meisten derer, die sich mit Streichern und Bläsern zu schaffen machen, kaufen ihre Farben fertig; drei oder vier unter den Lebenden bereiten sie sich selbst. Vorab Strauß. Ob er fünf oder zwanzig Systeme verwendet: es klingt herrlich, in jedem Takt, von seinen Jugendwerken an bis zum zuletzt veröffentlichten Opus. Darin ist er unter denen, die nach Wagner komponierten, weitaus der Erste. Allein es sei wiederholt: keinem Kapellmeister gelang und gelingt es auch nur annähernd so vollkommen wie ihm, seine Dissonanzen, sein dynamisches Hochgehen und Losbrechen in die schöngeschwungene sinfonische Linie einzuschmelzen, seine Singstimmen mit seinen Instrumenten zur Ausdruckseinheit und zur koloristischen Harmonie zu stimmen.
Nur wer des Meisters gewaltiges, nicht zusammengereihtes, sondern aus angeborenen Gaben frei erwachsenes Können vollkommen zu würdigen vermag, hat das Recht, über seine Schwächen mitzureden. Und wer ihn als Bühnenkomponisten recht verstehen will, muß in die Lande des Dirigenten Strauß gehen.

AUS RICHARD STRAUSS' WERKSTATT

VON

WILHELM KLATTE-BERLIN

All Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei.« Und »das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes«. Es bedeutet aber das gleiche wie das Geheimnis des Schaffens.
Erkenntnisbrücken führen nicht ins Jenseits des Künstlers; doch sicht- und erkennbar gewordene Spuren geistigen Ringens lassen uns, wie das Gegenständlich-Handwerkliche der Deuterei eines Wahrtraums — zu glücklicher Zeit beobachtet und nachdenklich betrachtet — manches von drüben her er-



Richard Strauß
im Garten seiner Villa in Garmisch
1915



Richard Strauß
Zeichnung von Max Liebermann
(mit Erlaubnis des Verlages Paul Cassirer)

raten, und wenn nicht in das Geheimnis des Schaffens, so doch in das Heimliche des Geschaffenen lugen.

Da ist von Belang, wie etwas Gestalt gewann, geformt, zugerichtet wurde; aber auch der verworfene Baustein ist wichtig. Wir sehen tiefer in den gemeißelten Anfangsgedanken des Eroica-Trauermarsches, wenn uns Skizzen erkennbar machen, wie Ausdruckswille und Ausdrückenkönnen allmählich zum Ausgleich gelangen, wie Endgültiges aus Vorläufigem erwächst. Und wenn wir, erfüllt von den beiden Sätzen der »Unvollendeten«, uns das als dritten Satz gedachte, fast fertig daliegende Scherzo klingend vorstellen, von dem Schubert sich abwandte, dann wissen wir, welch sicheren Schritt der Traumwandel des Schaffenden nahm, wissen, daß das, was in dem h-moll-Nachtstück und in den E-dur-Himmelsklängen ertönt — vollendet ist.

* * *

Es war um die Weihnachtszeit 1893. In Weimar. Eine Abendstunde, still und geruhsam. Der junge Meister — mitten im gesegneten dreißigsten Lebensjahre — am Flügel, den Noten und Schriften bedeckten. Vom Problem des künstlerischen Formens war die Rede, über die »Gelegenheitsdichtung« Goethes fiel manch feines Wort, wie über den Versuch, eine neue lyrische Form größeren Stils zu erzwingen, den Ferdinand Avenarius in seiner Dichtung »Lebe!« unternommen. Die Wendung zum eigenen Schaffen mußte sich naturnotwendig ergeben: dort lag der erste Akt des »Guntram« fertig skizziert. Er erklang alsbald am Instrument und war eine tiefe Freude (mochten schon die plötzlich verzogenen Saiten des zweigestrichenen e als Störenfriede ihr Wesen treiben). Ein hochloderndes Begeistern für das Operndichten und -musizieren.

Und dem Orchester soll nichts mehr gegönnt werden? »Tod und Verklärung« ein Schlußstein bedeuten?

Keineswegs! Hier, sehen Sie!

Und ein frisch beschriebenes Blatt wurde aufs Pult geschoben. Was erklang da! Ein Überschwengliches, Schwelgendes, aus Glück und Freude spontan Erblühtes. Ein Lyrisches großen Stils, ohne Zwang und Willen in Tönen Aufgerauschtes. — Ohne Willen? — Es muß wohl so gewesen sein. Denn die begonnene Tondichtung, für die der Besucher unter dem Lächeln des Meisters alsbald den unschwer zu nennenden Titel fand, ist nie vollendet worden. — Ein verworfener Baustein.

* * *

Till Eulenspiegel. — Frühlingsanfang 1894. Strauß dirigiert das letzte der durch Bülows Tod verwaisten Philharmonischen Konzerte zu Berlin. Die »Neunte« macht den Schluß. Zwischen der sonntäglichen Hauptprobe und dem Konzert am Montag geht es durch Berliner Gewirr, das als Intermezzo die Weimarer Beschaulichkeit reizvoll unterbricht. Der Abend gehört dem Theater; Halbes »Jugend« interessiert. Und wieder die Bühne: Operndichten

und -musizieren. Im bescheidenen Hotelzimmer werden Pläne umrissen. Der Koffer liefert Material; ein ansehnliches Manuskript kommt zutage: die Textdichtung zum ersten Akt der Musikkomödie »Till Eulenspiegel«. Das war nun eine überraschend ergötzliche Sache. Mit einem Pscht! Pscht!-Pianissimo sollte es beginnen: die Schildbürger sitzen vor ihrem fensterlosen Rathause und fangen die Sonnenstrahlen ein mit den abenteuerlichsten Geräten. Jeder glaubt es am besten zu machen und hält den anderen für einen ausgemachten Esel. Lärm von weitem. Ein landstreichender Schlingel ist gefangen worden; man schleppt ihn herbei, damit eine hohe Obrigkeit ihn für seine losen Streiche strafe. Eulenspiegel und die Schildbürger! Köstlich! Natürlich weiß er die Narren zum Narren zu halten, wie sich's gebührt, und das »Steinige!« verwandelt sich gemach in ein »Hurra!« und »Vivat!« Till ist König und kann alles fordern, was er will. Des Bürgermeisters Tochter ist ihm sicher. Was er sonst noch wünsche? »Ich möcht' gern allein sein!« Abgang der anderen mit Kopfschütteln. Pianissimo-Finale, aber wohl in der Komplementärfarbe des Anfangs.

— — Auch nur ein Baustein? Ist dies Gebäude nicht schon ein Erkleckliches aus den Fundamenten herausgewachsen?

Was dem Dichter rasch gelang, mag vor dem prüfenden Blick des Musikers auf die Dauer nicht standgehalten haben. Je stärker der Gedanke des leibhaftigen Hinstellens der Schelmengestalt sich aufdrängte, sich mit Szenenentwurf und Textesworten aufdrängen mußte, um so weiter mochte der Abstand sich auftun zwischen ihr und der »musizierten« Figur, die nur Fantasie sein konnte, denn sie selbst *war* nicht, sie war nur die Personifikation einer Summe von losen Streichen. Lustiges geschehen lassen ohne gegenständlich Handelnde kann aber nur die mit ihren eigensten Mitteln frei schaltende Musik. Das wußten schon die »alten Schelme«; nicht nur der »Papa« Haydn, auch der seraphische Mozart und der olympische Beethoven. Und in *ihrer* Rondo-Weise, wie ein genialer Nachfahre sie auffing, erzählen nun die Töne, unbeschwert von Wort- und Kulissenzutaten, lustige Geschichten vom Schalksnarren, den die Fantasie dabei deutlicher sieht, als ihn in Schminke und Kostüm das Auge wahrnehmen würde. —

Der Anfangsgedanke des Eroica-Trauermarsches steht da, daß wir empfinden: anders *konnte* es nicht, so *mußte* es sein. Beethoven hatte zuvor mit dem »Anders-sein-Können« mancherlei zu schaffen. Den Helden seines inzwischen klassisch gewordenen Orchesterscherzos mußte Strauß erst aus Kulissenzauber befreien!

* * *

Guntram. — Merkmale das Schaffen beeinflussender innerer Wandlung, verbunden mit Spuren des Ringens um die bühnenmögliche Form. Da liegt die Textdichtung in der feinen, zierlichen, unmateriellen Handschrift des Meisters. Zwei gänzlich verschiedene dritte Akte enthält sie; der erste trägt die Unter-

schrift: Weimar, 17. März 1892, der andere: Athen, 24. November 1892. (Strauß mußte seiner schwankenden Gesundheit wegen für längere Zeit südliches Klima aufsuchen; er reiste nach Ägypten.)

Bayreuther Ideale erfüllen den jungen Tondichter, der sich der Führerschaft eines Alexander Ritter erfreut. Er lebt in Wagner; und im Aufriß der Erstlingsoper gleicht sich dieses und jenes Wagnerschem Vorbilde an. Der Schluß des ersten Aktes deutet auf das erste Tannhäuser-Finale, das Fest am Hofe des Herzogs (2. Akt) ein wenig auf den tragisch verlaufenden Sängerkrieg. Guntram erschlägt den Herzogssohn, der seinem Sang von Menschenliebe und Edelmut mit Spott und Hohn begegnet, und glaubt damit die Geißel des unter Tyrannengewalt seufzenden Landes beseitigt zu haben. Doch als innersten Beweggrund seiner Tat erkennt er im Kerker (3. Akt) die Liebe zu der unglücklichen Gattin des grausamen Fürsten. Es gelingt ihm nicht, sein Gewissen zu betäuben mit Verwünschungen gegen den Erschlagenen: »Fühllos bliebst du dem heißen Flehn, fremd tönte dir des Mitleids Ruf, du hörtest nicht der Liebe Gebot, das dir verkündet' begeisterter Sang: du *mußtest* fallen, daß Tausende leben!«

Der innere Konflikt wird von außen verstärkt durch das Erscheinen der Herzogin Freihild, die den Sänger, dem längst ihr Herz gehört, aus Kerkersnacht befreien will. Wie den Konflikt lösen?

Im ersten Entwurf spielt sich der ganze dritte Akt ausschließlich zwischen Guntram und Freihild ab. Die glühende Umarmung der Geliebten läßt Guntram zur klaren Erkenntnis seiner Schuld gelangen. Er reißt sich los und spricht aus, was seine Seele belastet: wie er gegen Gebot und Auftrag des Bundes Gott geweihter Männer, dem er angehört, gehandelt und daß er nun des Ritterschwertes wie der Sängerharfe unwürdig geworden. Ein auf ewig Verstoßener, will, *muß* er, eingedenk der verletzten Bundespflicht, sein Leben fürderhin einsamer Buße weihen. »So will ich wallen zum Heiligen Lande, im brünstigen Gebet an des Heilands Grab mich stärken für der Einsamkeit schwere Zeit, wo im Anschauen des Göttlichen die Seele versinkt, ich will emporheben mich zu des Ewigen Gnade.« — Freihild, die er auf das hohe Amt einer Mutter der Armen und Beschützerin der Schwachen hinweist, entsagt ihm und Guntram geht seiner Buße entgegen.

Über diese Lösung, die den Beifall Alexander Ritters fand (»Ganz wundervoll, herrlich!« steht von seiner Hand am Schlusse vermerkt), kam der Dichter indessen bald hinaus. Sie gibt sich psychologisch einwandfrei und die Absicht der Wallfahrt zum Heiligen Grabe (vgl. wiederum den Anklang an »Tannhäuser«!) stimmt gut in die Zeit der Handlung, als welche die Mitte des 13. Jahrhunderts angenommen ist.

Zunächst mögen sich Bedenken technischer Art eingestellt haben. Die ohnehin schon anstrengende Partie des Guntram wurde zu umfangreich, eine gar zu gewaltige Zumutung für den Sänger. Sodann mußte für den Gesamteindruck

nicht gefahrlos erscheinen, daß nach dem bunt belebten Festakt die Vorgänge im Kerker bei beträchtlicher zeitlicher Ausdehnung nur geringe äußere Bewegtheit aufzeigten. Dramatisch reichere Ausgestaltung war somit wünschenswert. Es reifte der Gedanke, Guntrams Darlegungen über Bundespflicht und Verfehlung dialogisch aufzuteilen. Für diesen Zweck wurde die Figur des Friedhold neu geschaffen, die Gestalt des älteren Freundes und Führers des »Streiters der Liebe«. Sie fehlte anfangs vollständig (die vielfach ausgesprochene Annahme, Strauß habe von vornherein die Absicht gehabt, damit in seinem ersten dramatischen Werk seinem Mentor Alexander Ritter ein Denkmal zu setzen, trifft also nicht zu); im Personenverzeichnis auf der ersten Seite der Handschrift fehlt der Name Friedhold, und daß die Einfügung der Figur in die erste Szene des ersten Aktes, die sich nun als notwendig ergab, später erfolgt ist, lassen Handschrift und Tinte deutlich erkennen.
Friedhold ruft Guntram vor das Gericht der Brüder. »Der hohe Bund harret dein, zu deinen Richtern folge dem Führer! Den Streitern der Liebe schuldest du Rechenschaft.« — Und nun weicht die Charakterzeichnung des Guntram wesentlich von der im ersten Entwurf ab. Nichts mehr von Bußfertigkeit im Geiste der Brüder und der strengen Bundesgesetze, nichts mehr von Zerknirschung und von Wallfahrt. »Meinem Leid hilft nur *meines* Herzens Drang; meine Schuld sühnt nur die Buße *meiner* Wahl; mein Leben bestimmt *meines* Geistes Gesetz; mein Gott spricht durch mich selbst nur zu mir!« — Friedhold versteht Guntram nicht mehr; erschüttert verläßt er ihn. Freihild jubelt auf; sie hofft den Geliebten nun ganz gewonnen zu haben. Doch Guntram fordert von ihr Entsagung. Eine nochmalige Belebung der Szene wird erreicht durch das Erscheinen des der Fürstin ergebenen Narren, der den Tod des alten Herzogs meldet und vom Jubel des Volkes über Freihilds (»des Volkes Engel«) Erhebung auf den Thron berichtet. Als Herrscherin wird Freihild das »hohe Amt«, auf das Guntram sie verweist, segensreicher noch ausüben können. Entsagend, aber hohe Ziele vor Augen, trennen sich beide.
Sicher ist, daß Erwägungen der Werkstatt in erster Linie zu der durchgreifenden Umgestaltung geführt haben. Daß Strauß aber daneben um jene Zeit — gleichgültig ob bewußt oder unbewußt — als Persönlichkeit hinausstrebt aus einer Gefühls- und Anschauungswelt, die ihn seither umfangen, ist deutlich aus der leichten Umbiegung des Charakters des Guntram zu erkennen. Tannhäuserlich-Mittelalterliches macht überraschend modernem Gedankengange Platz. Der Einzelne löst sich vom Gemeinschaftszwange. — »Als Zarathustra dreißig Jahre alt war, verließ er seine Heimat« . . .

* * *

Heldenleben. — Es gibt einen umfangreichen Gesang von Schubert auf ein Gedicht »Die Einsamkeit« von Mayrhofer, dessen einzelne Abschnitte eigentümlich an die Phasen der Heldenleben-Tondichtung erinnern. Aus der Fülle
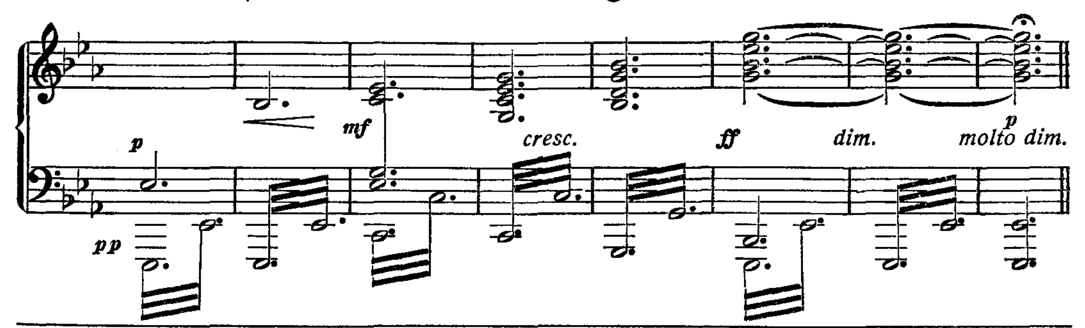
der Einsamkeit fleht der Jüngling »Gib mir die Fülle der Tätigkeit!« (Friedenswerke*), er sucht das »Glück der Geselligkeit« (Freunde, statt »Widersacher«) und die »Fülle der Seligkeit« (des Helden Gefährtin), er stürmt zur Walstatt (»und in der feindlichsten Verwirrung vertrauet er der holden Führung«). Die Enttäuschung bleibt immer die gleiche. Schließlich ist es die »Weihe der Einsamkeit«, die dem müden Kämpfer Ruhe gibt.

Dem Dichter des Heldenleben ist dieses wenig bekannte Schubertsche Stück (es steht im 7. Petersbande unter Nr. 46) bestimmt nicht gegenwärtig gewesen, als er seine große Tondichtung entwarf, nicht die Übergangszeilen zum Schlußabschnitt: »Und tauscht lärmendes Gewühl mit dem Forste grün und kühl, *mit dem Siedlerleben* um.« Aber sonderbar, als ob gerade diese Worte als Leitspruch gedient hätten, läßt Strauß ursprünglich seinen Helden in die ländliche Einsamkeit entschwinden. Ein Englischhorn singt fern und ferner seine Hirtenweise und verhaucht schließlich ins Unhörbare. »Ist es nun aus?« fragt der Besucher, der das Werk am Klavier zum erstenmal hören darf. »Freilich, der ›Held‹ mag von Welt und Menschen nichts mehr wissen; er geht halt seinen Kohl bauen!« — Der Dichter spricht. Der Musiker kommt zunächst nicht gegen ihn auf.

Doch ein Werk von etwa halbstündiger Aufführungsdauer und mit derartigem Aufgebot an Klangmitteln, kann es sich in dieser Weise »verflüchtigen«? Verlangt es nicht einen »Klangrahmen« entsprechend den starken Wirkungen, die das Ohr vorher erfahren?

»Wohl gar ein Ehrenbegräbnis erster Klasse mit Pauken und Trompeten! Nein, nein, so ist mein ›Held‹ nicht gemeint!«

Aber der Musiker hat dem gemimten Till Eulenspiegel gegenüber das letzte Wort behalten; auch der Held ist sein. Und das vollendet beherrschte Handwerk, bei dem alle Kunst beginnt, ist sein. In der Werkstatt der Partiturausarbeitung findet sich alles, findet sich auch das Schlußstück des »Rahmens«: Fantasie, Gefühl und — Gehörsorgan kommen zu ihrem Recht.



*) Die Partitur des »Heldenleben« enthält keinerlei programmatische Hinweise. Bei Ausarbeitung der Analyse wollte mir scheinen, dem Zuhörer werde damit gedient, wenn die einzelnen Abschnitte des Werkes durch poetische Worte gekennzeichnet würden. Strauß stimmte diesem Gedanken grundsätzlich zu, und zu Dritt — Friedrich Rösch war noch zugegen — wurden dann die bekannten sechs Überschriften formuliert.

RICHARD STRAUSS UND DIE ATONALITÄT

VON

HERBERT WINDT-BERLIN

Atonal! Ein Wort, das viele Gemüter der Gegenwart in mehr oder weniger große Wallungen zu versetzen weiß. Gleich einem Kometen am Horizont der Musik aufgestiegen, von den einen als neuer Stern fanatisch begrüßt und als Richtungspunkt für neue Ziele gepriesen, wird es von den anderen mißtrauisch wahrgenommen und ist dazu geschaffen, das Tun und Treiben dieser einen unter ihre betrachtende Lupe zu nehmen.

Es ist gewiß, daß eine Kunstströmung, die einer ganz bestimmten inneren Entwicklung folgt und nach außen hin noch kein sichtbares Zeichen dafür hat, in dem Augenblick, in dem irgendein Begriff ihres Strebens soweit zur Erscheinung wird, um von ihr als Ziel oder als Wille zum Ziel erkannt zu werden, sich mit aller vorhandenen Kraft auf dieses Neuerkannte stürzen wird, um es als Symbol, als weithin sichtbare Fahne im Kampf vor sich herzutragen. Denn alle Kunst ist Kampf, um immer wieder neue Sehnsucht nach neuen Zielen aus sich gebären zu können; nach welchen Zielen bleibt sich im Grunde gleich, denn nur Aktivität ist Not.

Und darin sehe ich auch deinen Hauptwert, du kurioses Wort »atonal«; du bist rollender Antrieb, Erscheinungsform im ständigen Wechsel; Ausgangspunkt für neue Ziele, nicht Endzweck, für den viele dich ansehen.

Auf der anderen Seite ist es aber ebenso gewiß, daß diejenigen, die diesem Neuen mißtrauisch entgegenstehen, durch die Tatsache, daß dies ihr Ärgernis von den anderen als Symbol einer alleinseligmachenden Richtung hingestellt wird, doppelt mißtrauisch werden und alles in Grund und Boden verdammen, was irgend damit zusammenhängt. Das ist ebenso ungerecht wie unklug und kurzsichtig. Denn sie vergessen eines: weder sie noch die anderen »machen die Zukunft«. Die Frage: »Wohin soll das führen?« erübrigt sich ganz. Jene Skeptiker allem Neuen gegenüber beachten nicht, daß das maßlose Übertreiben, unerhörte Hinausschreien eines neuen Prinzips erste Forderung ist im Kampf der Bewegung gegen die zum Stillstand zwingende Schwerkraft der Erde. »Damit der Karren weiterläuft und nicht im Publikum versäuft«. Alle sollten sich in den Dienst der Sache stellen, das Alte, Festgefügte braucht ja keine Stütze mehr und das Ungewisse des Neuen würde weit eher erhellt und als gut oder schlecht erkannt werden.

Atonal! Wo fängt das an, wo hört das auf? Fragt man ein Dutzend Musiker danach, wird man getrost zwölf verschiedene Ausdeutungen erhalten. Ich möchte behaupten, es ist etwas, von dessen Dasein und Umfang sich jeder seinen eigenen Begriff macht. Nun — ein so verschrieenes und angefeindetes Wort wie »atonal« und ein so wenig feststehender Begriff dafür sollte

doch zu denken geben. Kann das überhaupt etwas so unerhört Neuartiges und Zerstörendes sein, so Entgegengesetztes zu »tonal«? Vielleicht ist's sogar nur eine Erweiterung des Begriffes »tonal«? Und wer schon den Gegensatz will: es ist doch unbedingt aus der Tonalität herausgewachsen, denn irgendwo ist es doch hergekommen. Also: ohne Tonalität keine Atonalität! Und umgekehrt! Ich halte beides für Begriffe, die im Grunde von jeher eins waren und nur durch die Belichtung einer Durchgangsepoche in den Verruf kamen, Gegensätze zu bedeuten. Diejenigen, die die Atonalität entdeckt zu haben glauben, irren, denn sie war längst da, vor ihnen, vor allen, von Anfang an!
Und damit kommen wir zu *Richard Strauß*. Wenn jemand auf Entdeckung der Atonalität Anspruch erheben dürfte, so wäre er es; aber der Meister hat sich schwerlich je gerühmt, dieses »Neue« erfunden zu haben. Er hat geschaffen, gebaut und in seiner Arbeit Schritt für Schritt weiter getan; was er fand, genommen und geformt, unbekümmert darum, ob es schon da war oder nicht, in absoluter Selbstverständlichkeit. Darin sollte er als Beispiel dienen. Denn alle Kunst ist logische Weiterentwicklung ihrer selbst, und ihre größten Männer sind Bindeglieder einer endlosen Kette. Keiner kann von sich aus eine »neue« Kunst machen, spräche bei diesem oder jenem noch so sehr der Anschein dafür, besonders bei unseren Allerjüngsten; das »Morgen« wird ebenso im »Heute« wurzeln, wie das »Heute« im »Gestern«. Dafür gibt uns das Schaffen Richard Strauß' ein klares Bild. Es ist Ehrensache für uns, der jungen Generation anläßlich des sechzigsten Geburtstags des Meisters einmal die Zusammenhänge zu erhellen, die uns mit seinem lebenden Werk verbinden. Und da eine so überragende Gestalt wie Strauß weit in die Zukunft hinein ihren Schatten vorauswarf, so vermochte selbst nicht eine Zeit, die in rasendstem Tempo tolle und unerhörte Dinge herausschleudert, ihn zu überholen. Gerade die Atonalität, dies moderne Schlagwort, vermag daran nichts zu ändern. Sie beleuchtet grell die Tatsache, daß Strauß keine überholte Angelegenheit bedeutet, denn die Fäden aller heutigen Bewegungen haben als Ausgangspunkt Richard Strauß, der in diesem Sinn als Vater unserer Moderne anzusehen ist. Zu dem Neuen und Kühnen, das er uns gab, ist eigentlich nichts mehr hinzugekommen; das Bild hat sich nur insofern verschoben, als Dinge, die im Rahmen eines geschlossenen Kunstwerkes besondere Höhepunkte darstellen, um ihrer selbst willen zum Prinzip erhoben wurden.
Daß letzteres von mir nicht als Kritik oder als Herabsetzung unserer heutigen Kunstpolitik gedacht ist, geht aus meinen Ausführungen hervor. Wir haben uns nur mit dem letzten Grade der Tonalität, der sogenannten Atonalität, in Strauß' Schaffen zu befassen.
Ich warf vorhin die Frage auf: wo fängt die Atonalität an? Genau da, wo auch die Tonalität beginnt. Denn indem ich etwas in einen bestimmten Rahmen einspanne, gebe ich damit zu erkennen, daß ich die Absicht habe, es auch in diesem bestimmten Rahmen vorzuführen, ohne damit zu beweisen, daß es

außerhalb dieses Rahmens nicht vorhanden wäre oder nicht zu existieren vermöchte. So die Tonart. Aber wie jemand, der aus dem Leben in die Zurückgezogenheit eines Klosters flüchtet, und in dessen Seele eine Sehnsucht nach dem Leben zurück aufsteigt, nicht nach dem gleichen, sondern nach einem veredelteren Leben, wie er es kraft seiner Abgeschlossenheit zu empfinden fähig wurde, so wird auch jene in ihre Tonart eingeschlossene Melodie aus ihrem engen Bezirk herausverlangen und immer größere und kühnere Bögen der Sehnsucht spannen. Und wenn sie zunächst auch nur in einen benachbarten Bezirk gelangt, die der ihrigen verwandte Tonart — sie hat doch immerhin sich aufgelehnt gegen ihre Enge und den Rahmen gesprengt und ihrer Sehnsucht ein neues Reich geöffnet zu größerer, weiterer Ausdrucksfähigkeit. Und dieses »gegen die Tonart«, dieses »aus der Tonart heraus«, ist das nicht strenggenommen schon atonal? Erstes Aufbegehren gegen Grenzen, die Musik ihren Kindern gezogen; wie uns, ihren Kindern, die Erde Schranken gesetzt, daß wir darüber hinaus müssen! Wer von uns triumphiert nicht mit Mozart in den Durchführungsteilen seiner Sinfonien, in denen seine Melodie von Tonart zu Tonart brandet, von der Sehnsucht getrieben, sich aufzulösen und »atonale« Feste zu feiern? Wie um sich an dem Augenblick ihrer Freiheit zu berauschen und zu entschädigen für die Kerkerhaft ihrer langen vorgeschriebenen Tonalität. Wer hat im Anfang von Beethovens Hirtengesang in der »Pastorale« beim Eintritt des Hornes nicht das Gefühl, er höre zwei Tonarten zugleich? Nämlich C-dur und F-dur? Ebenso wie in der dazu gehörigen Parallelstelle der Waldhörner im Anfang vom zweiten Tristanakt, wo man trotz der belehrenden Erklärung vom Nonenakkord in erster Linie F-dur und c-moll gleichzeitig zu hören vermeint? Ist das nicht auch schon atonal — zwei Tonarten zugleich? Ob mehr oder weniger verwandt, ändert ja am Prinzip nichts; aber je weiter entfernte wir miteinander verbinden, desto weniger werden wir imstande sein, sie noch zu unterscheiden. Und damit sind wir schon mitten im wilden Fahrwasser unserer Modernen, denn von da aus führt nur ein Schritt hinüber ins gänzlich atonale Gebiet.

Daß die harmonische Weiterentwicklung von Mozart, Beethoven über Wagner hinaus in Richard Strauß bisher ihren kühnsten Vertreter fand, macht ihn auch da, wo man es nicht wahr haben möchte, zum Ausgangspunkt unserer heutigen Musik. Und das ist das Entscheidende an ihm, daß er, der im Geist unserer Klassiker aufwuchs, heute schon selbst zum Klassiker geworden, noch jetzt Mittelpunkt bedeutet für alles, was nach ihm geschehen ist und an allem somit teilhat. Ja — um ein gewaltiges sogar alle, die nach ihm kamen, noch heute überragt.

In seiner Jugend kommt Strauß von den Klassikern zur harmonischen Farbenpracht Wagners, die entscheidend auf das Schöpferische in ihm wirkt und ihn zu noch neueren stärkeren Mitteln harmonischer Differenziertheit treibt. Ganz allmählich vollzieht sich dieser Prozeß in ihm. In seinen ersten großen

Werken überschreitet er kaum die vorhandenen harmonischen Grenzen. Was auffällt, ist mehr der Wille zur Zusammendrängung starker harmonischer Vorgänge auf möglichst kurze Strecken, so daß damals äußerst neuartige *Nacheinander-Klänge* entstanden, die schon viel Kopfschütteln verursachten. Im Grunde aber waren es mehr formale Ziele, die den jungen Meister beschäftigten, dessen Streben war, weiterzubauen an dem sinfonischen Erbe, das ihm Liszt hinterließ.
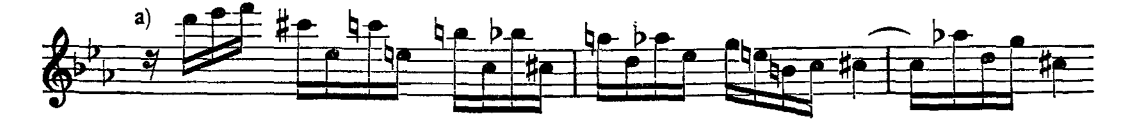
Allmählich entsteht in ihm immer mehr das Bedürfnis, dieses Nacheinander der Harmonie zu einem »*Miteinander*« zu gestalten. Immer enger rücken die harmonischen Einheiten zusammen, und wir finden schon im »Eulenspiegel« und »Tod und Verklärung« ganz entfernte Tonarten zu einheitlichen harmonischen Begriffen zusammengefaßt. Aber der Rahmen des bisher Dagewesenen wird nicht gesprengt. Da beschert uns der »Zarathustra« die erste große Überraschung in dieser Beziehung. In lichtem H-dur verklingt am Ende der Tondichtung der aufsteigende Gesang des Nachtwandlerliedes in verklärender Höhe. Da tönt dumpf und schwer das C der Kontrabässe hinein, setzt sich dem H-dur entgegen, unerbittlich ernst und streng, und verlöscht in uns den Glauben an das ätherische H-dur, indem es Recht behält am Schluß. So fremd einerseits das C zum H-dur steht, über e-moll läßt sich leicht die harmonische Verwandtschaft finden, um so mehr, als die Posaunen dazu zweimal den Akkord c-e-fis intonieren; so daß man von einer vorherrschenden Unterdominante am Schluß reden könnte; aber meiner Ansicht nach kam es Strauß hier nicht mehr auf irgendeine harmonische Beziehung zueinander an. Wenn der Schluß in Cis-dur verklänge, Strauß hätte dem ebenso das C entgegengesetzt. Denn es ist das C des Anfangs, aus dem die ganze Tondichtung herauswächst und zu dem sie in ihrem Verlauf immer wieder zurückkehrt, und es ist die bestimmteste Absicht des Tondichters, eben dieses »C« am Schluß noch einmal zu bringen. Und gerade der Umstand, daß er diesem »C« durch immerwährendes Daraufzurückkommen zu einer vorherrschenden Stellung verholfen hat, erklärt die ungeheure Macht des »Schluß-C« im H-dur, trotzdem es nur pp und pizzicato erklingt, tief, unterirdisch, fast grollend. Dem Tondichter ist es in seinem »Zarathustra« mit der Tonalität ernst gewesen; die einzelnen Teile sind in ihren Tonarten so entscheidend einander gegenübergestellt, daß er, der inneren Idee des Ganzen folgend, am Schluß zum letzten Triumph der Tonalität greift: zur Atonalität. Denn er hebt damit die Wirkung des H auf, ohne uns mit einer Modulation nach C zurückzuführen. Er versucht es nicht einmal. Beweis genug für die nicht mißzuverstehende Absicht des Komponisten.

Der erste entscheidende Schritt war getan; man konnte sich damals kaum Krasseres vorstellen. Für ihn aber bedeutete es nur den Anfang zu neuen Taten.
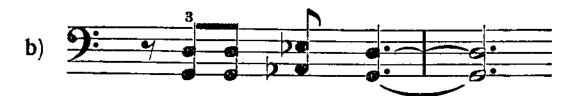
Man kann hier im Rahmen eines kurzen Aufsatzes selbstverständlich aus dem reichhaltigen Schaffen eines Richard Strauß nicht jede harmonische oder

aber nicht harmonische Eigentümlichkeit zum Schulbeispiel machen. Man kann nur einige wenige äußerst prägnante Fälle herausnehmen, um an ihnen das Verhältnis des Meisters zur Atonalität zu betrachten.

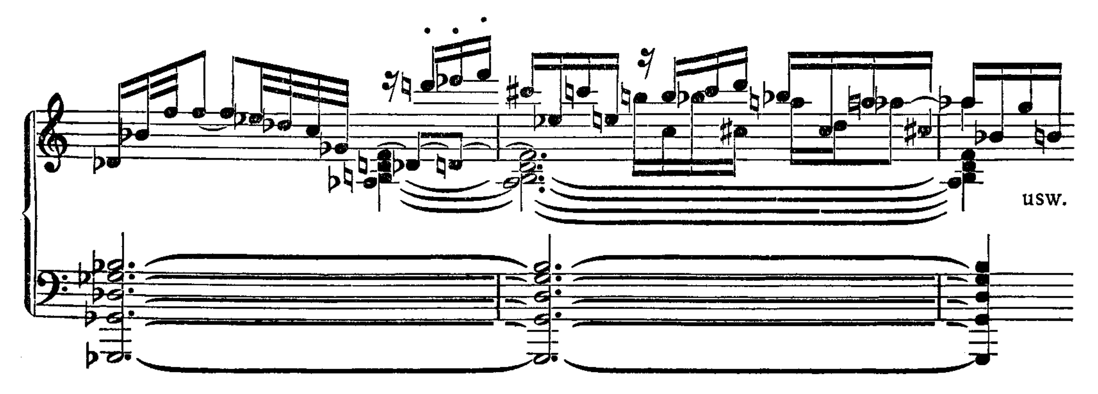
Ich möchte auf dem Entwicklungswege der Tonalität zu ihrer Auflösung von zwei verschiedenen Arten dieser Erscheinungen sprechen. Einmal vom *Thematischen* ausgehend, das andere Mal vom *Harmonischen*. Unter dem ersteren verstehe ich Themen oder thematische Bestandteile, also Linien, deren Bedeutung einem klar ist, die in einer harmonisch voneinander unabhängigen Weise gegeneinander aufgestellt werden und deren Intervallfortschreitungen zueinander im Laufe ihrer Verarbeitung die zwingende Logik ergeben. (Linearer Kontrapunkt.) Zum Unterschied von irgendwelchen, nach der üblichen Harmonielehre nicht mehr definierbaren Zusammenklängen von Tönen, die ohne thematische Melodiebegriffe dastehen, als Klang an sich, als Stimmungsmoment. In der Gegenwart sind wir ja an derartige Dinge schon so gewöhnt, zumal in modernsten Werken diese beiden Arten von Atonalität zu eng miteinander verbunden sind, um sie noch trennen zu können, daß wir uns gar nicht erst mehr die Mühe machen, sie auf Regeln bringen zu wollen, die nicht mehr für sie passen. Um aber den Prozeß ihrer allmählichen Entstehung verfolgen zu können, müssen wir uns zurückstellen und eben die Momente herausgreifen, an denen das Neue in Erscheinung trat. Und es will scheinen, daß eben aus diesen obengenannten Momenten heraus sich die Atonalität den Weg bahnte. Zum ersteren, also zum thematischen Ausgangspunkt möchte ich noch bemerken, daß ich dabei an eine rein »tonale« Thematik dachte, da ich an die »atonale« Melodie an sich nicht recht glaube. Denn es dürfte wohl sehr schwer sein, eine »atonale« Melodie zu finden, die sich nicht irgendwie tonal harmonisieren ließe; dazu steht ja ein Heer von Septimenakkorden bereit, um jederzeit für etwa nicht mehr mögliche Hauptstufen einzuspringen. So arm ist die Gegenwart doch trotz aller ultramodernen Bestrebungen noch nicht! Während es sich beim »Zarathustra«-Schluß doch noch um zwei feststehende tonale Begriffe handelte, durch deren Zusammenklingen die Tonalität schwer erschüttert wurde, finden wir in der Widersacherepisode des »Heldenleben« etwas, das ganz außerhalb damaliger Begriffe lag. Und noch heute, 26 Jahre nach ihrer Entstehung, haben diese 19 Takte nichts von ihrem neuartigen Reiz eingebüßt, zumal dieses Stimmengekreisch schärfster Holzbläser, die sich alle fortissimo miteinander unterhalten, ohne daß man in diesem Gewirr eine bestimmte Tonart als feststehend bezeichnen kann, nach einem harmonisch festgefügten ersten Teil unvermittelt einsetzt. Das Hauptthema (Notenbeispiel a) ließe allenfalls auf g-moll schließen, was durch das drei-



malige Auftreten des Gedankens (b) bestärkt scheint; aber was sich alles dazwischen abspielt, scheint dieses g-moll gehörig zu verspotten, so daß man wohl zu der Annahme berechtigt ist, das Quintenthema (b) als solches in g-moll

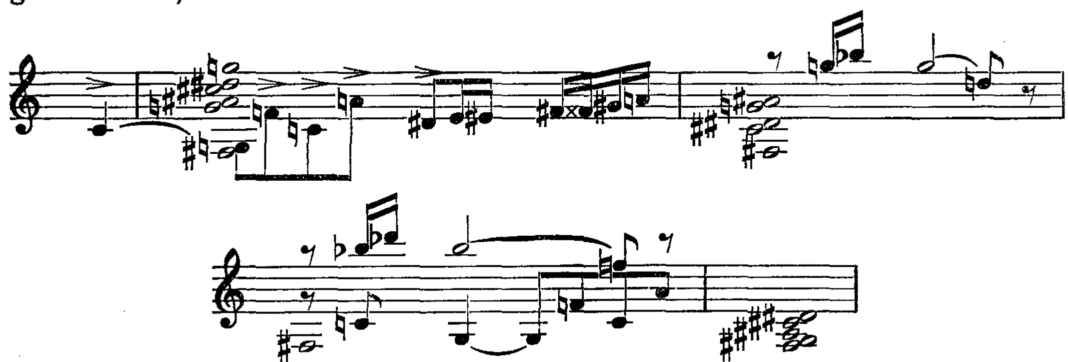


anzusehen, ohne ihm irgendwie eine harmonische Beziehung zu den übrigen Stimmen einzuräumen. Jedenfalls wäre es ein sehr sonderbares g-moll, wenn man es für ein solches nehmen wollte. Erst der zwölfte Takt bringt ein klares b-moll, das in Posaunen und Tuben (Thema b) über die Dominante von c-moll zur Dominante von e-moll führt. Doch über dieser Modulation intonieren die Holzbläser immer wieder Thema a (außer anderen Gedanken), einmal sogar in dreifacher Engführung, so daß bei ihnen von einer Tonalität nicht mehr die Rede sein kann. Wir haben ein Stimmengewirr vor uns, das uns lediglich nur an seiner *Thematik* klar werden kann, und haben ein Beispiel dafür, was ich oben mit dem Begriff »thematische Atonalität« zu erklären versuchte. Erst in den drei letzten Takten besinnen sich die Holzbläser auf ihr unter ihnen erklingendes Fundament und lenken zur Dominante von e-moll über. War dieses Beispiel krasser Stimmführung etwa noch stellenweise auf die unter ihr liegende Harmonie gegründet, so gibt uns eine später folgende kurze Wiederholung dieser Stelle ein Bild absoluter Stimmenselbständigkeit, unabhängig von der sie in keiner Weise mehr stützenden Harmonie. Es ist dies der Abschluß der Liebesszene. Das Streichorchester liegt pp auf Ges-dur in tiefer Lage, über 11 Takte lang ausgehalten. Darüber erklingt Thema a mit seinem ganzen Anhang. Als im siebten Takt sich die zweite Flöte einigermaßen zu orientieren scheint und in das verwandte b-moll zurückfindet oder sich »verirrt«, wird sie rasch durch ihre erste Kollegin korrigiert, die Thema a, wieder auf d beginnend, einsetzt, während die Hörner dazu noch den verminderten Septimenakkord as-h-d-f intonieren, der dann im nächsten Takt gutmütig nach Ges-dur auflöst. Wir haben also folgendes Bild im siebten Takt:



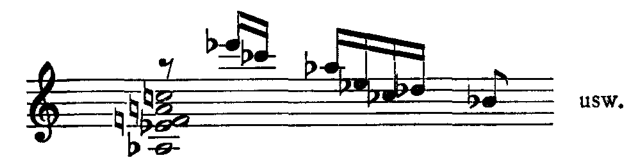
Es sind drei treibende Kräfte am Werk, die sich alle irgendwie durchzusetzen bemühen: oben die g-moll-Bewegung, in der Mitte der verminderte Septimenakkord, darunter liegend Ges-dur. Können wir hier noch von einer Tonalität reden? Wir haben hier eines der kühnsten Beispiele moderner Atonalität und brauchten nur noch ein paar Alterationen vorzunehmen, um vollkommen die Illusion zu erzeugen, daß es sich um eine der radikalsten Stellen der »Neutöner« handle. Und das geschah vor nunmehr 26 Jahren! Das ist mehr als nur ein »Wegbereiten«, das ist unerhörte Tat im Neuland selber, wie es keiner gekonnter zu gestalten vermochte.

Doch zum entscheidendsten Schritt für ihn wird »Salome«; gleichsam harmonische Vorstudie zur »Elektra«, seinem in jeder Beziehung gewaltigsten Werk. Verschleierte Strauß bisher die Tonalität, indem er im »Heldenleben« zur Polytonalität griff, wie wir an unserem Beispiel sahen, so wächst in »Salome« neben dieser Polytonalität aus der Tonart direkt die treibende Kraft auf, die ihr Dasein schwer erschüttert. Strauß hält sich hier ganz dicht zur »Tonart«, um diese selbst mit der wirksamsten Waffe zu zersplittern; nämlich mit der Alteration. Zu welchen Spannungen das führt, wollen wir am folgenden Beispiel sehen, in dem der Tondichter die Tonart gewissermaßen teilt und die eine Hälfte als Grundtonart beibehält, während die andere gleichzeitig in stark alterierter Form erscheint. (Duett Salome-Jochanaan, Salome: »Dein Leib ist grauenvoll«.)



Da ist im Grunde alles reines F-dur. Aus den Quarten des aufsteigenden Jochanaan-Motivs ergibt sich das Material des allerersten Akkordes im ersten Takt: die Quartenfolge a, d, g, c, f. Bis auf g alteriert Strauß alle Töne des F-dur um einen Halbton aufwärts, also ais, dis, g, cis, fis. Ihre Umkehrung ergibt also Quinten aufwärts: fis, cis, g, dis, ais. Zu dem Auftakt c wirkt der unvermittelte Einsatz dieses alterierten Akkordes derart fremd und überraschend, daß man beim Anhören dieser Stelle, der eine vorbereitende Kadenz zu F-dur vorangeht, auch nicht im entferntesten mehr an ein F-dur denkt, sondern irgendeine Modulation nach H vermutet. An und für sich wäre das absolut harmlos und althergebracht, wenn nicht das »C« Auftakt wäre für das Jocha-

naan-Thema, das in reinem F-dur dazu gewaltig emporsteigt, um dies Pseudo-F-dur über ihm niederzuringen. Es kämpft F-dur gegen sich selbst, um sich aufzureiben und aufzulösen. Denn das grauenvoll Dämonische der Alteration beherrscht wie ein Krampf die sich regenden Glieder der Grundtonart und schlägt alle Versuche der Tonart, durchzudringen und sich zu erlösen, nieder. Auch das absolut tonale Thema der Salome, das im zweiten Takt auf der zweiten Stufe F-dur erscheint und im dritten auf der alterierten vierten Stufe, kann nicht dagegen aufkommen und klingt nur wie ein irrer Schrei über der alles beherrschenden Alteration, die hier sozusagen ihre eigene Mutter verschlingt. Ich möchte darauf hinweisen, daß ich in diesem grotesken Fall eine der machtvollst treibenden Kräfte sehe, die in ihrer Weiterentwicklung unsere heutige Atonalität geschaffen haben, sofern es überhaupt noch eines solchen Hinweises bedarf, denn es bleibt sich ja im Prinzip ganz gleich, ob sich eine solche Erscheinung über sechs Takte oder über ein ganzes Stück hinzieht. Ihr Vorhandensein ist nicht zu leugnen; daß sie da ist — das ist das Entscheidende. Ob es nun eine Auflösung der Tonart bedeutet, oder nur eine Verschleierung, kann eine Streitfrage bleiben. Sieben Takte nach dieser Stelle in »Salome« finden wir klanglich denselben Akkord wieder, der uns eben als alteriertes F-dur interessierte:

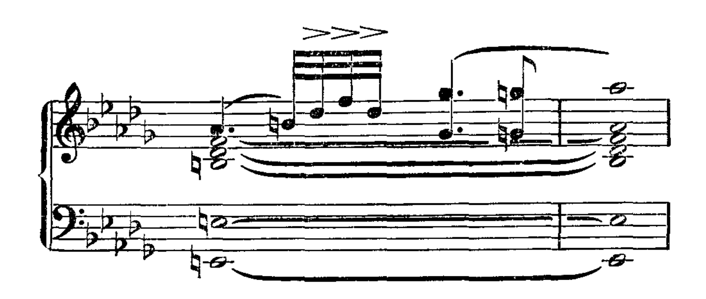


Aber hier ist seine Entstehung eine andere. Zugrunde liegt dieser Stelle der Quintsextakkord as—ces—es—f. Neben vollständiger Behauptung dieser Intervalle hat Strauß außerdem noch as und ces alteriert, so daß a und c hinzutreten. Die Schreibweise dieser Stelle zeigt uns, zu welcher Bedeutung eine derartige Alteration für Strauß wurde, bei der neben der Mollterz ces die große Terz c steht. Denn die Tatsache, daß er für das Thema seiner »Elektra« dieselbe Harmonik wörtlich wiederholt, beweist, wie er in dem hier erstmalig Gefundenen den Keim sah für weitere unerhörte harmonische Ausdrucksmöglichkeiten, die er uns in seiner »Elektra« offenbarte, diesem bisher unübertroffenen und an Kühnheit einzig dastehenden Werke.

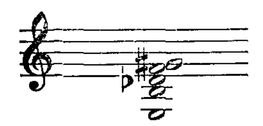
Hier finden auch die wildesten Atonalisten noch reichliche Nahrung, um sich vor dem Hungertode zu schützen. Was in der »Salome« an exponierter Stelle stand, gewissermaßen als Höhepunkt langer Vorbereitungen, das stellt sich in der »Elektra« von Anfang an riesengroß auf; als Gegebenes, als Grundstein, um in unerhörter Steigerung aus sich herauszuwachsen und aus aller Enge musikalischer Konvention zum einmalig erschütternden Erlebnis emporzureißen.

Elektra, im Drama seelische Zerrissenheit selber, treibt in der Musik den Keil des Zwiespaltes in die Tonalität, indem sie von Anfang an Dur und Moll zu-
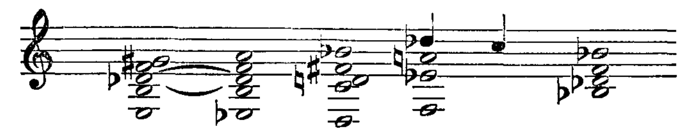
gleich ist. Der harmonische Untergrund ihres Themas ist klanglich derselbe Akkord, den wir eben in »Salome« fanden. Aber seine Entstehung scheint anderen Ursprungs. Gleich in der Einführung der »Elektra«, am Anfang ihres herrlichen Monologes, zieht Strauß die stärksten Register seiner Charakterisierungskunst, zwölf Takte hindurch erklingt ununterbrochen (nur im zweiten und dritten Takt eine kleine alterierte Verschiebung ausgenommen) jener bewußte Dur-Moll-Akkord, der wie ein weiter Riß vor uns aufklafft und uns in tiefste Abgründe der menschlichen Seele schauen läßt:



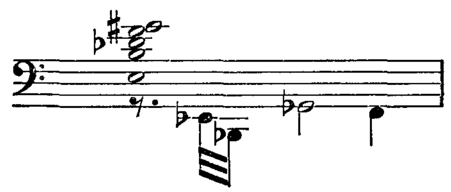
Theoretisch ist diesem Akkord von mehreren Seiten beizukommen, was noch durch Strauß' Schreibweise erhärtet wird (er schreibt fünf ♭ vor). Möglich, daß er einfach dieses Des-dur genommen hat und es und b um einen halben Ton aufwärts alteriert; mit anderen Worten, daß er sich um die Tonalität der fünf ♭ überhaupt nicht mehr gekümmert hat. Zumal es auch dem kundigen Hörer verteufelt schwer fallen sollte, hier ein Des-dur oder b-moll herauszuhören. Diese Annahme scheint um so mehr berechtigt, als der Meister den gleichen Akkord an anderen Stellen ganz verschieden enharmonisch verändert aufzufassen scheint. Und sei dies auch nur der leichteren Lesart halber — was ich nicht einmal glauben mag, da es bei einem Werk von so gehäuften Schwierigkeiten doch wirklich nicht auf eine mehr oder weniger ankommt —, daß ein Strauß es überhaupt tut, daß er »tonale« Begriffe als so wenig feststehend betrachtet, um ihnen je nach Belieben ein anderes Aussehen zu geben, ist keine Zufallserscheinung, sondern der Beweis dafür, wie locker gefügt ihm während des Schaffens an seiner »Elektra« alle Tonalität erschien. Und gerade, weil ganze Partien dieses Werkes in straffster tonaler Gestaltung erscheinen, darum wirkt diese »nicht-tonale« Freiheit als etwas absolut Bewußtes, Herausforderndes, als Kampfansage an die Tonalität. Oder aber wir bleiben bei der Tonart und sehen uns den Akkord einmal in einer enharmonischen Verwechselung an, z. B. mit einem nach des abwärts alterierten d:



Das wäre ein ganz gewöhnlicher Nonenakkord auf der dritten Stufe von C-dur, der durch die Auflösung und Modulation vom zwölften bis sechzehnten Takt zur Dominante b-moll gerechtfertigt scheint, nämlich:
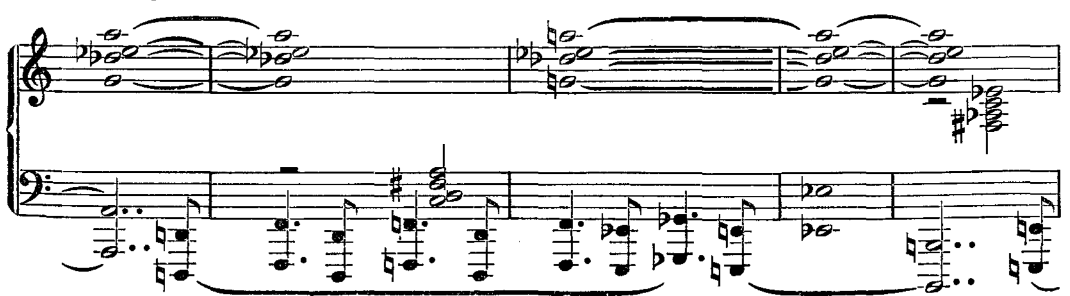


Diese liegenden zwölf ersten Takte wären dann nur eine großartig verzögerte Vorkadenz zum b-moll. In dieses »C-dur« wuchten im sechsten Takt die Bässe das »Agamemnon« in es-moll hinein:
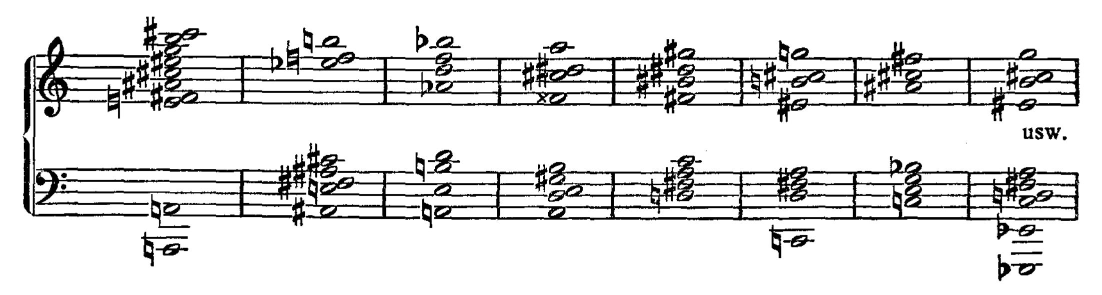


Wir haben also C-dur zusammen mit es-moll, zwei ganz entfernte Harmoniebegriffe, zu einem Ganzen zusammengeschmolzen. Zur großen Terz und reinen Quinte die kleine Terz und die verminderte Quinte, jene vier Intervalle, deren scharfe Reibungen als Leitmotiv das ganze Werk durchziehen. Zur Bestätigung dieser harmonischen Auslegung verweise ich nur auf den Schlußtakt des Werkes, wo es-moll—C-dur fff abkadenziert. Gewißlich kein Zufall! Daß eine derartige Tonalität schon keine mehr ist, bedarf wohl keines besonderen Hinweises, denn dafür sind noch keine Lehrbücher geschrieben worden — auch heute noch nicht nach beinahe zwanzig Jahren. Es wäre wohl auch eine sehr undankbare Sache, bei der sich weder Lehrer noch Schüler zurechtfinden würden, denn das eben besprochene Beispiel ist ja nur der Vorgeschmack eines »atonalen Diners«, das uns der Meister in der großen Klytämnestra-Szene auftischt.

In dieser harmonisch tollsten und großartigsten aller Opernszenen finden wir Dinge, die mit den Gesetzmäßigkeiten einer Tonalität überhaupt nichts mehr zu tun haben. Sie erklären zu wollen, hieße ein Buch schreiben über die Grundregeln der Atonalität. Ich kann hier dem Leser nur ein paar zusammenhängende Akkordfolgen wiedergeben, um ihm einen Begriff davon zu übermitteln:

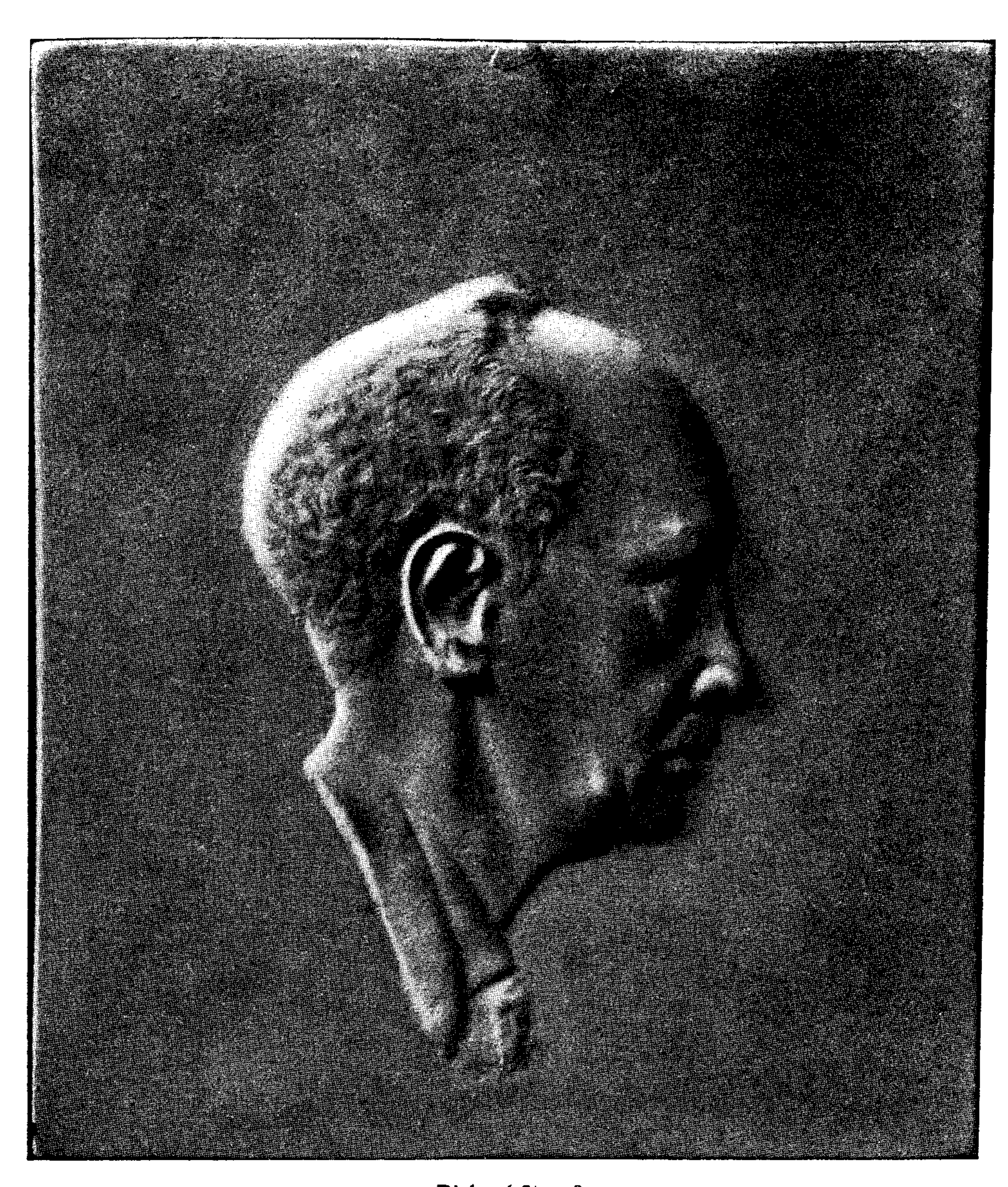


usw.

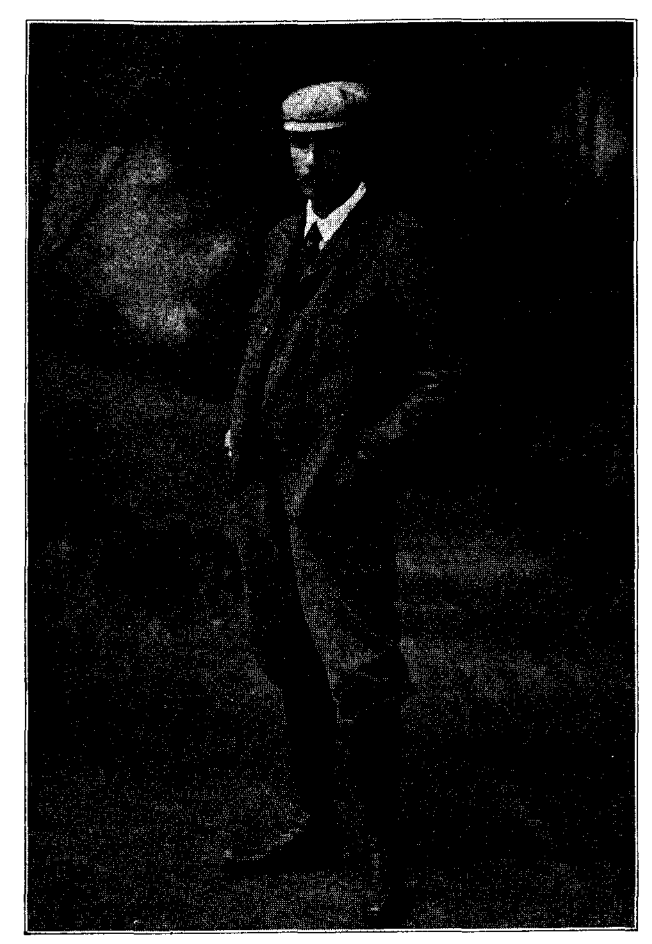
oder einige Takte später folgende Akkorde:



Darüber hinaus vermögen selbst die Orchesterwogen der Wiedererkennensszene Elektra-Orest mit ihrer Gehäuftheit nicht mehr zu steigern, obwohl auch hier zur Freude eines jeden Atonalisten recht erbauliche Dinge stehen. Aber beim Hören dieses äußerst schnellen Fortissimotumultes versinken Ein-



Richard Strauß
Plakette von Edmund Schröder



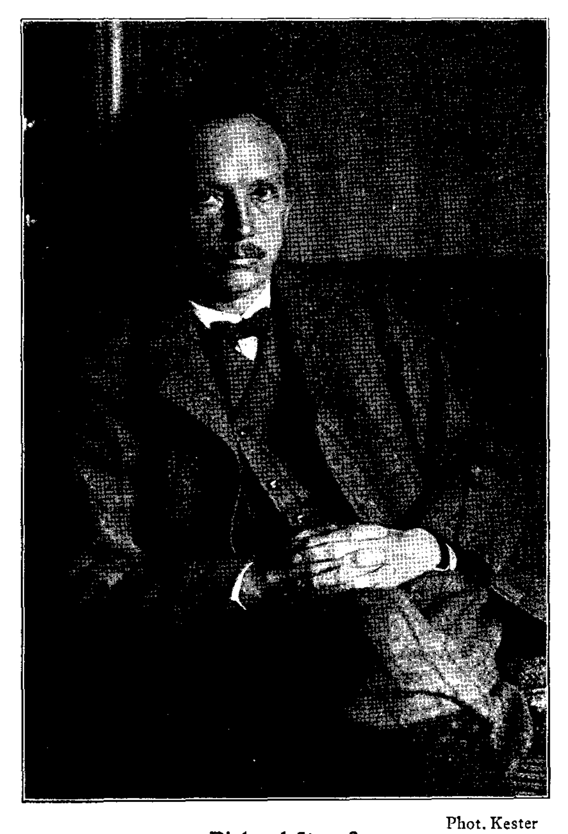
Phot. Lützel, München

Richard Strauß
1903



Phot. Lützel, München

Richard Strauß
(1895)



Phot. Kester

Richard Strauß
zur Zeit der Elektra



Richard Strauß und Gattin in Weimar



Familie Richard Strauß

zelheiten in dem dahinbrausenden Strom der Empfindungen und das ganze schlägt wie ein Meer über uns zusammen, uns elementar dahin mitreißend, wo es weder tonal noch atonal gibt.

Doch schließlich: Die ganze hier behandelte Frage erübrigt sich im Grunde für den Schaffenden vollständig; das Publikum sollte von ihrer Existenz überhaupt nichts wissen; sie geht nur den Theoretiker an, den Ästheten — und der soll sehen, wie er damit fertig wird.

Aber in dem Augenblick, in dem eine junge schöpferische Generation die Theorie und Ästhetik zum Tagesgespräch erhebt, indem sie erst mit Theorien und Anschauungen kommt und diese als Wechsel auf die eventuell später folgenden Großtaten in Umlauf gibt, in dem Augenblick rückt diese Frage in den Brennpunkt des öffentlichen Interesses. Und da ist es beschämend, daß diese junge Generation von Richard Strauß so wenig weiß, ja was schlimmer ist, so wenig wissen will. Er hat mit Werken Theorien gegeben; gabt ihr mit Theorien gleichzeitig auch Taten? »Allein, was tut's.« Eine größere Zeit als unsere im Kern kranke wird über die Gegenwart entscheiden, und wird den Maßstab dafür haben, zu messen, was groß und was klein ist. Wir streben anderen Zielen nach, als es Strauß tat, und wollen anderes erreichen — es kann keiner aus seiner Zeit. Daß Strauß sich in seinen Werken voll erfüllt hat, dies zu erkennen, sollte unsere vornehmste Aufgabe sein. Die Galerien unserer Oper sind bei der »Elektra« traurig leer! Bei jenem Werk, das ein heiliges Lehrbuch sein müßte! Untersucht doch einmal alle eure kühnen Neuerungen, etwa die »Atonalität« und den »linearen Kontrapunkt« oder die neueste grassierende Krankheit: das Gesetz vom Rhythmus. Es sind das letzten Endes alles zur Mode erhobene Begriffe, deren Vater Richard Strauß heißt.

DER UNBEKANNTE STRAUSS

VON

MAX STEINITZER-LEIPZIG

Durch die großen Entwicklungslinien, deren vorläufigen oder endgültigen Abschluß Richard Strauß bildet, findet man seine Kunst in Wechselbeziehung mit der *internationalen*, d. h. italienisch-französich-deutschen Musikgeschichte. Es sind die Linien der zunehmenden literarischen Vergeistigung, die zu ihm über Schumann-Liszt führen, die musikdramatische über Weber-Wagner, die orchestertechnische über Berlioz-Meyerbeer-Wagner. Als international gilt auch im allgemeinen Bewußtsein der Dirigent und der Tonsetzer Strauß. Man weiß, wie blühend das erste eigentliche Straußwerk, die Italienische Fantasie, die Wunder des Südens malt, wie ihm das Leben der

Helden spanischer Nationaldichtung, Don Juan und Don Quixote Stoff zu Tonbildern von höchstem Reize gab. Der Theaterbesucher kennt aus der »Feuersnot« die niederländisch derbe Sinnlichkeit im altmünchnerischen Gewande, aus der »Elektra« die überlebensgroße Leidenschaft der griechischen Heroenzeit im Lichte heutiger Nervendichtung, aus »Salome« die weichliche Entartung absterbender altisraelitischer Kultur in ungeahntem musikalischen Ausdruck. Mit Entzücken lauscht im Strauß-Zyklus der von diesen beiden Rieseneinaktern durchschauerte Hörer dann den köstlich leichtbeschwingten Weisen der Altwiener Lebensfreude im »Rosenkavalier«. In der »Frau ohne Schatten« wird der türkische Märchenzauber aus »Tausendundeine Nacht« vor seinem Ohre lebendig. Er preist die beispiellose Verwandlungsfähigkeit der Straußschen Notenfeder und kennt dabei vielleicht kaum jene für uns Deutsche eigentlich wichtigste Linie im Straußschen Wesen, jene rein deutsche, in der höchstens Brahms, der Vertoner von Goethes »Schicksalslied« und Schillers »Nänie«, als unmittelbarer Anreger in Frage kommt. Hier ist ausschließlich deutsches Gebiet, dem Romanen zumeist völlig unzugänglich.

Wenn heute die sämtlichen Bühnenwerke und sinfonischen Dichtungen von Strauß, die Träger seines internationalen Ruhmes, mit einem Zauberschlag verschwänden, so bliebe von Werken *größeren* Ausmaßes und Rahmens eine stattliche Reihe übrig, groß genug, um die alleinige Bedeutung eines Tonsetzers auszumachen, die nicht weniger als 14 Vertonungen *deutscher Gedankendichtung* großen Stils umfaßt. Selbst dem eifrigsten Konzertbesucher bleibt dieses Straußsche Schaffensgebiet, das weit von der Sensation des Tages und der Jahrzehnte liegt, so gut wie unbekannt, gerade diese eigenartige Welt aber zeigt Strauß in der Einsamkeit persönlichsten Gestaltens. Sie führt tief in sein Seelisches hinein, in die Einheit mit den vaterländischen Klassikern und Romantikern, in sein Verhältnis zu Goethe, Schiller, Rückert, Uhland, Heine, Hölderlin, das während aller sonstigen Wandlungen im ganzen stets das gleiche bleibt. Den Liederkomponisten Strauß feiert man vor allem als den Vertoner zahlloser Gedichte *zeitgenössischer* Lyriker, denen seine Musik in die feinsten Verzweigungen des Schauens und Schaffens folgte. Aber auch von den *Liedern* sind etwa dreißig, darunter viele selten gesungene, auf Texte von Goethe, Klopstock, Heine, Rückert, Uhland, Bürger, Brentano, Arnim, Lenau geschrieben. Mit Uhland befaßt sich vertonend bekanntlich schon der Sechsjährige; eine Musik zu Goethes »Lila«, von der noch ein Chor mit Tenorsolo erhalten ist, schrieb der Vierzehnjährige. Und mit 57 Jahren vertonte er drei Hymnen Hölderlins.

Eine viel engere Beziehung zu jenem Zeitalter der Hochblüte deutscher Dichtung als aus dem Straußschen Liedschaffen ergibt sich aus der Kenntnisnahme jener immer wieder in Zwischenräumen von ihm gepflegten, äußerlich großen, innerlich aufs eingehendste ausgearbeiteten Form der Gedankenlyrik edelsten klassischen Geistes. Es handelt sich bei der betreffenden Reihe von 14 Num-

mern (3 Chören mit Orchester, 3 unbegleiteten Chören und 8 Gesängen für eine Solostimme mit Orchester) um Stücke von jenem Grade der geistigen Verfeinerung, bei dem schon das verstandes- und gefühlsmäßige bloße Erfassen den gewiegten Kenner und Menschen von hohen seelischen Kulturwerten voraussetzt. Bei solchen Stoffen, die sich noch dazu zuweilen in spröder, schwer faßlicher Form geben, gehemmt durch den verwickelten rhythmischen Aufbau, ist das unmittelbare Umsetzen in Musik von äußerster Seltenheit inneren Schauens und Formgestaltens.

Schon der Zweiundzwanzigjährige schrieb das erste seiner drei Konzert-*Chorwerke mit Orchester*, »Wanderers Sturmlied« von Goethe: »Wen *du* nicht verlässest, Genius — nicht der Regen, nicht der Sturm haucht ihm Schauer über das Herz!« — Es handelt sich in diesem Gedicht um Goethes Abschied von Friederike Brion, nach dem der Dichter Stärkung und Erhebung in der Einsamkeit großer Naturstimmungen sucht — ähnlich wie in seinem »Pilgers Morgenlied«, das Strauß später für eine Singstimme mit Orchester vertonte. Es folgte die Chorballade »Taillefer« von Uhland mit dem gewaltigen Schlachtbild des Orchesters, und der »Bardengesang« von Klopstock, ein großzügiges Stimmungsbild aus den Fantasien jener Epoche der deutschen Dichtung über die sagenhafte Heldenzeit der Vorfahren.

Wahre Wunderwerke klingenden Vokalsatzes, in der Anordnung der äußeren Mittel mit der Kunst der alten Niederländer und Italiener vergleichbar, sind die vielstimmigen *unbegleiteten Chöre*; so »Der Abend« von Schiller, ein Werk von erhabenem Ernst, in der Schreibart voll blühender Form und Klanggestaltung.

Das zweite Stück des gleichen Opus ist Rückerts Hymne »Jakob, dein verlorner Sohn kehrt wieder!« Kontrapunktischer verwickelt als diese beiden Proben monumentaler Chorlyrik gibt sich die 16 Jahre später in Garmisch geschriebene »Deutsche Motette«, gleichfalls nach Rückert, ein Abendgebet von ergreifender Feierlichkeit: »Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen« mit dem fugenartig in großartiger Steigerung aufgebauten Teil: »O zeige mir, mich zu erquicken, im Traum das Werk vollendet!«

Mehr im Kreise der ihm sonst gewohnten Ausdrucksmittel, der orchestralen, fühlte sich Strauß in den *Sologesängen mit Orchester*, die in ihrer schon rein satztechnisch subtilen Art feinste Seelenregungen vertonen. Diese acht Nummern geben Dichtungen von Goethe, Schiller, Rückert, Uhland, Heine, Hölderlin wieder. Die einzigen Stücke dieser Reihe, die, melodisch durchsichtig und in der ganzen Haltung unproblematisch, einen einfachen Vorwurf vertonen, sind die beiden: »Das Tal« von Uhland, ein schlicht-inniges Naturgedicht »Wie willst du dich mir offenbaren, — wie ungewohnt, geliebtes Tal!« und Heines musikalisch in weitem Bogen aufgebauter, textlich nur achtzeiliger Gesang »Der Einsame« mit der prachtvollen Schlußzeile: »Nimm mich auf, uralte Nacht!« Alle anderen Gesänge dieser Reihe nehmen Dichtungen zur Vorlage, deren Verständnis sich nicht so ohne weiteres erschließt. Dazu gehört

der damals noch Schiller zugeschriebene Hymnus: »Daß du mein Auge wecktest zum Licht«, dessen Vertonung durch Strauß ganz dem edlen Aufschwung in der Geisteshaltung der naturphilosophisch-pantheistischen Dichtung gerecht wird. Im gleichen Opus folgt »Pilgers Morgenlied« aus Goethes »Lila«, »Morgennebel, Lila, hüllen deinen Turm ein«, ein Abschied von der Geliebten, der in die gehobene Stimmung der Sonnenverehrung ausklingt und aus ihrer Allgegenwart Lebensmut und Lebensfreude schöpft. Ein weiteres dieser Gesangstücke mit Orchester, »Nächtlicher Gang« von Rückert, gibt mit voller Versenkung in eine der wenigen wirklich düsteren Schöpfungen dieses Meisters das wesenlose Grauen einer Gespensterdichtung von zwingender Stimmungsmacht. Die letzten Orchestergesänge dieser Art, erst im Winter 1920/21 in Wien entstanden, sind die drei Hymnen von Hölderlin. Bewundernswert ist auch hier, wie das der deutschen Sprache gewaltsam aufgezwungene Gewand griechischer Rhythmenbildung Strauß nicht abhielt, den freien breiten Weg zum Höhenschwung des reichen Gefühlsinhalts zu finden.

Gewiß, zitieren ist billig, aber ein Blick auf Texte von Strauß wird hier aufschlußreich und vielsagend. Von den drei unbegleiteten Chören behandelt der erste und letzte den »Abend«, der erste im altgriechisch-heidnischen, der zweite im christlichen Sinn. Dort singt Schiller:

»An dem Himmel herauf mit leisen Schritten kommt die duftende Nacht.
Ihr folgt die süße Ruhe. Ruhet und liebet, Phöbus, der Liebende, wacht.«

Und hier Rückert:

»Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen,
Es will der Schlaf auch *mich* umfangen,
Du Auge, das am Himmel wachet mit Sternenblick,
Wenn *mir* die Augen zugegangen, o wach in mir! —
— Laß nicht die Macht der Finsternisse, das Grau'n der Nacht
Sieg übers inn're Licht erlangen, o wach in mir!
— O laß im feuchten Hauch der Nächte, im Schattenduft
Nicht sprossen sündiges Verlangen, o wach in mir!«

Wer in Dichtungen von solcher Herzensreinheit wochenlang lebte, um sie mit allen kontrapunktischen, deklamatorischen und chorklanglichen Feinheiten wiederzugeben, wer die eine Vorstellung »Abend« im Empfinden erster deutscher Dichter in derart entgegengesetzter Weise mit restlosem Einfühlen so vertonte, der wäre einer unserer ersten deutschen Tonsetzer, wenn er nie etwas als die erwähnten 14 größeren Nummern und 30 Lieder geschrieben hätte. Es ist der tief in die geistige Vergangenheit seines Volkes zurückblickende *deutsche Romantiker* — der in Deutschland fast unbekannte Strauß. Denn einigermaßen bekannt sind von der ganzen oben erwähnten Reihe nur »Das Tal« und der »Hymnus«.

MIT RICHARD STRAUSS AUF REISEN

VON

EMIL TSCHIRCH-BERLIN

Im Hause meines Vaters, des fürstlichen Kapellmeisters Wilhelm Tschirch, hörte ich zum erstenmal den Namen *Richard Strauß*. Mein Vater war soeben von einer Jenenser Aufführung der Lisztschen Graner Messe nach Gera heimgekehrt und berichtete, daß die führenden Männer in Weimar: Liszt und Lassen ihm erzählt hätten, ein neues Genie sei aufgetaucht, das nicht nur auf dem Gebiet der sinfonischen Dichtung ungeahnte Bahnen eingeschlagen habe, sondern besonders auch als Instrumentierungskünstler Unerhörtes leiste. Erstaunlich, daß nach dem »Tristan« noch eine Steigerung denkbar sei und daß so kurze Zeit nach Wagners Heimgang überhaupt noch irgend etwas Bewunderung herausfordern könne.

Nach dem Hinscheiden meines Vaters vernahm ich zu meiner Freude, daß Richard Strauß als Hofkapellmeister nach Berlin, wohin auch ich mich gewendet hatte, berufen worden sei. Der Wunsch, Strauß persönlich kennen zu lernen, war so brennend, daß ich — es war im Jahre 1901 — auf den Gedanken verfiel, ihm einen Gegenstand, der ihn sicher interessieren durfte, zu zeigen. Ein Taktierstab des Schöpfers der Euryanthe war es, den mein Vater als junger Mann von einer hochgestellten Berliner Persönlichkeit für geleistete Dienste erhalten hatte. Es fand damals gerade die hundertste Aufführung der Euryanthe am Königlichen Opernhaus unter Straußens Leitung statt, und so begab ich mich am Vormittag des Tages auf gut Glück mit jener Reliquie auf die Generalintendanz, wo es mir gelang, den Künstler für ein paar Minuten sprechen und ihm den Stab zeigen zu dürfen. Der Herr Hofkapellmeister freute sich sichtlich über den eigentümlichen Taktstock — er war aus Elfenbein und wies intarsiert ein Notenzitat aus Silber auf: die Melodie des Adolar: »Ich bau' auf Gott und meine Euryanth!« — Strauß war der Name meines Vaters, dem für sein erstes größeres Chorwerk die Besten seiner Zeit, Liszt, Karl Loewe, Neithart, den Preis der Akademie für Musik verliehen hatten, wohlbekannt und nahm mein Anerbieten, er möge mit Webers Stab, dessen Echtheit er nicht bezweifelte, am heutigen Abend die Säkularaufführung der Euryanthe dirigieren, bereitwilligst an. Am anderen Tage, als ich den Stab wieder abholte, sagte mir der Meister mit freudiger Genugtuung, daß er ihn wenigstens für die Ouvertüre benutzt habe; für die ganze Oper jedoch sei er ihm zu schwer gewesen.

Um begreiflich und glaubhaft zu machen, wie ich, der schlichte Schauspieler, in so nahe und freundschaftliche Beziehungen zu dem bald so hoch gefeierten Tondichter treten durfte, muß ich hervorheben, daß ich durch keinen Geringeren als Franz Liszt am Hoftheater zu Weimar einst in meine Bühnenlaufbahn eingeführt worden war.

Später hatte ich mich auch der Vortragskunst zugewendet und u. a. Richard Straußens »Enoch Arden«-Melodram in mein Programm einbezogen. Ich sandte dem Meister die günstigen Kritiken über meine erfolgreichen Vorträge und wurde einige Tage darauf von ihm in seiner Wohnung empfangen. Ich schien sehr gelegen zu kommen, denn Strauß ließ mich sogleich unter seiner Begleitung am Flügel ein paar der schwierigsten Stellen des Melodrams sprechen, fand meine Vortragsweise gut und wirksam, stellenweise schlichter und natürlicher als die Possarts, mit dem er ohnehin ein wenig in Differenzen geraten war, und erklärte sich bereit, den »Enoch Arden« möglichst oft, soweit es seine Zeit und Stellung gestatte, mit mir in Berlin und auswärts gemeinsam aufzuführen.
Bald nach meiner Verheiratung erfreute er mich durch seinen Besuch, studierte mit mir sein Melodram in meinem Heim und lernte bei dieser Gelegenheit auch meine Frau kennen, die, einer alten Berliner Familie entstammend, von einem klangvollen Mezzosopran unterstützt, mit besonderer Vorliebe Straußische Lieder sang und, was bei ihm besonders ins Gewicht fiel, eine ausgezeichnete Skatspielerin war! Bald hatten wir die Freude, seine Gattin, Frau Pauline, geborene de Ahna, Tochter eines bayerischen Generals, bei uns zu sehen. Vom Meister war uns vorher anvertraut worden, wie fabelhaft musikalisch sie sei und wie sie seine schwierigsten Lieder gleich vom Blatt sänge. Wir lernten eine hervorragende, überaus temperamentvolle Künstlerin kennen, schätzen und verehren und sahen in ihr die elegante Dame von Welt mit der naturwüchsigen bayerischen Gebirgstochter in höchst origineller Weise verschwistert. Als liebenswürdig-kapriziöser Einschlag kam ihr das vom Vater ererbte autokratisch-militärische Naturell, das unbedingte Subordination von ihrer Umgebung forderte, zustatten.
Auf meinen Reisen mit dem Meister fand sich häufig Gelegenheit, über Kunst und Musik zu plaudern. Als Sohn eines Musikers und als einstiger Alumnus der Thomasschule zu Leipzig mit Bach, Palestrina, Lotti großgesäugt, konnte ich ihm manches Interessante erzählen, so von meinem Verkehr mit Franz Liszt in Weimar, den Strauß liebte, und von meinen gelegentlichen Rezitationen von Balladen, die Liszt, seine Schüler und Schülerinnen nach Beendigung der Unterrichtsstunden gern anhörten. Als ich einmal Bürgers »Leonore« sprach, setzte sich der greise Meister — es war schon ganz dunkel im Zimmer — heimlich an den Flügel und begleitete den spukhaften Gespensterritt. Später wurde ich von den Hoftheatern in Weimar, Braunschweig, Gera zu Gastspielen geladen, wo ich die großen Shakespeare-, Schiller- und Goethe-Charaktergestalten darzustellen hatte. Der gütigste aller Meister, Franz Liszt, gratulierte mir brieflich zu meinem Erfolg des Shylock am Hoftheater zu Weimar. Durch eine auch finanziell glückliche Verbindung mit einer großzügig beanlagten Frau war ich in der Lage, in meinem Berliner Heim, das einen geräumigen Musiksaal enthielt, dramatisch-musikalische Aufführungen

alljährlich vor geladenen Gästen zu veranstalten. Zuerst Byron-Schumanns »Manfred«, später Teile aus »Faust« mit Lassenscher Musik u. a. Den Chor stellten Mitglieder der Singakademie. Persönlichkeiten wie der Reichstagspräsident Graf Schwerin-Löwitz mit Familie, Universitätsprofessor v. Soden und Gattin, Adolf Thiem, der bekannte Kunstmäzen, der seine herrliche Schapersche Richard Wagner-Büste im Palazzo Vendramin aufstellte, verkehrten in meinen Räumen und wohnten wiederholt diesen Aufführungen bei, die wir dann öffentlich zugunsten der Berliner Waisen oder verarmter Künstler stattfinden ließen.
Diese Bemühungen sind nicht ohne Eindruck geblieben; jedenfalls stärkten sie die Beziehungen Richard Straußens zu mir. Ich durfte manches aus seinem Munde hören, das menschlich und biographisch von Belang ist.
Auf meine Frage, ob er sich nicht auch einmal zu einem Bühnenwerk entschließen werde, sagte er: »Ja, schaffen S' mir halt a Buch! 's soll mir ganz gleich sein, von wem's kommt, aber was G'scheit's muß es scho sein. I hob ja auch scho a dramatisches Werk g'schrieb'n, den ›Guntram‹, aber das wurzelt halt auch wie bei Wagner in der Romantik.«
»Nun, wie wär's zum Beispiel mit der ›Rolandssage‹? Das wäre doch eine gewaltige Sache!«
»Da kann ma halt auch immer wieder nur eine Musik schreib'n, wie sie der Wagner g'schaffen hat, eine romantische! Und die ist nach Wagner nicht mehr zu überbieten. Nein, nein — die Romantik und die Erotik sind durch Wagner vollkommen erschöpft! Es muß eben was ganz anderes sein. Bei dem musikalischen Lustspiel vielleicht, bei den ›Meistersingern‹, da könnten wir schon eher einhaken, da ließ sich schon anknüpfen; aber die ›Meistersinger‹ sind eben auch schon wieder der Höhepunkt des musikalischen Lustspiels. Wo woll'n Sie ein Buch finden, das dieses erreicht, g'schweige denn sich neben ihm halten kann? Eine Dichtung, die in allen Farben spielt, auf mittelalterlich-deutsch-geschichtlichem Hintergrunde, mit so überaus reizvoller Schilderung einer der künstlerisch interessantesten Kulturepochen, mit so originell liebenswürdigem Humor, mit einem Wort so kerndeutsch! Nein, das ist nicht zu erreichen.«
»Nun, wie wär's einmal mit der Antike — zum Beispiel etwa mit den Furien? Ich kenne eine kleine Dichtung von Paul Heyse, die könnte vielleicht Anregung bieten — daraus ließe sich wohl was machen.«
»Ja, denken S' amal drüber nach, Tschirch; wie g'sagt, es ist mir ganz egal, wer's bringt.«
Da wir meist frühzeitig von Berlin abreisten, wurde auf der Fahrt ab und zu dem Gott Morpheus Tribut gezollt. Einmal hatte sich Strauß die Partitur von Verdis »Falstaff« mitgenommen. »Die muß ich übermorgen in Berlin dirigieren, und da will ich sie mir noch mal gründlich ansehn.« — Als ich mein Nickerchen beendet hatte, war Strauß grade mit der Durchsicht der Partitur fertig

und konnte nicht genug Worte der Verehrung finden für den greisen Italiener, weil er sich im »Falstaff« auf das Liebevollste bemüht habe, dem Genius Richard Wagners seine Huldigungen darzubringen. »Es ist geradezu rührend,« meinte er, »wie Verdi noch auf seine alten Tage dem Wagner-Stil sich so glücklich anzupassen vermochte.«
Nach der Aufführung des »Falstaff« erzählte mir Strauß, daß ihr auch der Kaiser beigewohnt habe, um ihn dirigieren zu sehen. Wilhelm II. habe ihn in seine Loge befohlen und ein paar freundliche Worte an ihn gerichtet. Als Strauß fragte, wie Seiner Majestät der »Falstaff« gefallen, habe der Kaiser geantwortet: »Na, ›Die lustigen Weiber von Windsor‹ sind mir lieber«. Strauß versuchte einige Worte zu Verdis Gunsten mit dem Hinweis, daß der italienische Meister doch in lobenswerter Weise den Versuch gemacht habe, sich die Errungenschaften Wagners anzueignen. Der Kaiser erwiderte kurz: »Na ja, Sie sind ja auch einer von den Modernen, von den ›ganz Neuen‹! Komponieren Sie doch mal den ›Freischütz‹«! — »Verzeihung, Majestät, der ›Freischütz‹, der ist schon komponiert.« — »So — — —?« Mit einem halben Kopfnicken über die Achsel war Richard Strauß huldvollst entlassen. Doch füge ich hier gleich hinzu, daß der Kaiser bei einer späteren und günstigeren Gelegenheit sehr mitteilsam und liebenswürdig zu ihm war.
Sehr enttäuscht war Strauß — und mit Recht —, daß er als besondere Auszeichnung den Kronenorden 4. Klasse erhielt. Der Stuttgarter Intendant v. Putlitz wunderte sich, daß der Neudekorierte seinen Orden bei einer Festlichkeit nicht angelegt hatte. Strauß aber bemerkte achselzuckend: »Na, den Kronenorden 4. Klasse!« — »Erlauben Sie,« erwiderte Putlitz, »den bekommt ein Major!« — »Alle Hochachtung, aber i bin doch kein Major.«
Zur Uraufführung seiner »Feuersnot« begleiteten wir den Meister und seine Gattin nach Dresden. Auf dieser Reise lernten wir die schlichte Herzensgüte unserer verehrten Freunde vollends kennen. Sie nahmen uns mit, wo es sich nur eben ermöglichen ließ. So wurden wir nach der Aufführung mit Gustav Mahler und seiner schönen jungen Frau wie mit anderen bemerkenswerten Persönlichkeiten bekannt.
Bald bot sich uns etwas ganz außerordentlich Schönes und Verheißungsvolles. Als Straußens einmal in Berlin unsere Mittagsgäste waren, bemerkte der Meister: »Weißt du, Pauline, Tschirchs sind mir schon deshalb mit die angenehmsten von unseren Freunden, weil sie nie was von mir haben wollen. Schaun S', Frau Lilly (so hieß meine Frau), die andern haben meistens irgendeinen Wunsch; mal wolln's Billetten hab'n, mal bringen sie mir einen Sänger auf den Hals oder eine Komposition; das stört mich in meiner Arbeit. Aber Tschirchs — alles was recht ist — tadellos! Wißt ihr, Tschirchs, kommt doch mit zum Strauß-Fest nach London; das dauert nur zehn Tage, und dann geh'n wir z'samm' ins Seebad nach Sandown auf der Insel Wight! Ich bestell' telegraphisch Hotelwohnung, und da halten wir Vorfrühling und spiel'n alle

Tage unsern Skat am Meer. Da is schön warm und da könn'n wir fein die Klippen entlang spazieren.« Strauß arbeitete damals eifrig an seiner »Domestica« und meinte: »Wenn ich dann beim Promenier'n plötzlich mal stehn bleib, dann geht ihr langsam weiter, da is mir grad was eing'fallen und da sollt ihr mich nicht stör'n, weil ich's gleich aufschreib'n muß.« Die beiden Frauen und ich nahmen den Vorschlag mit Begeisterung auf. Bald darauf wurde die gemeinsame Reise angetreten.

Das Strauß-Fest in London hatte einen rauschenden Erfolg. Acht ausverkaufte Konzertabende — das ganze musikalische London war vertreten! Sämtliche Straußischen sinfonischen Dichtungen wurden vom Amsterdamer Konzertgebouworchester unter Mengelbergs und zum Teil auch unter Strauß' persönlicher Leitung meisterhaft aufgeführt. Straußens wohnten bei dem großen Londoner Finanzmann Sir Edgar Speyer und ließen uns, wo es nur irgend passend schien, teilnehmen an all dem Schönen, das ihnen in so überschwenglichem Maße geboten wurde. Dann ging's nach Sandown auf der Insel Wight. In idyllischer Behaglichkeit genossen wir hier unvergeßlich schöne Stunden, wir unternahmen Fahrten in der Mail-Coach um die ganze Insel oder besuchten mit dem Dampfer die Needles. Auch an des »Enoch Arden«-Dichters Tennyson ehemaligem Landsitz und Park promenierten wir da vorbei. Vormittags badeten wir meist gemeinsam in der See, erteilten Bubi und seiner Mama Schwimmunterricht und speisten auf der Estrade des Hotels mit dem Ausblick aufs blaue Meer; nach Tisch spielten wir unseren Skat, während sich Frau Pauline oben über uns bei offenem Fenster einem Mittagsschläfchen hingab. Gegen meine virtuosen Skatpartner war ich ein Dilettant. Dank der vielen Spiele, die ich meiner Frau verdarb, brachte es Meister Strauß trotz des geringen Einsatzes innerhalb der vier Wochen auf hundert Mark, die wir ihm aber auf der Rückreise nach London — ich nahm im letzten Augenblick meine ganze Kraft zusammen — bis auf die Hälfte wieder abknöpften.

Zu Straußens Erstaunen lebten wir — das Ehepaar Tschirch — überaus friedlich; nur wenn ich beim Spiel nicht höllisch aufpaßte, konnte meine Frau ungemütlich, ja sogar überdeutlich werden. Als ich wieder einmal einen bösen faux pas im Spiel gemacht hatte, geriet sie in eine bei ihr sonst unbekannte Erregung; Strauß schürte das Feuerchen mit: »Gsch — Gsch — Gsch!« und rief triumphierend hinauf durchs Fenster: »Pauline, Paulinerl! Schau schnell amal 'runter, 's Ehepaar Tschirch zankt sich!« Das war ein ihm willkommenes Ereignis.

Straußens dagegen schienen Stoff zur »Domestica« zu sammeln: sie lebten sich häufig reichlich drastisch aus. Bubi — damals neun Jahre alt — war unser Barometer. (Heute ist Franz Strauß ein paar Meter groß und Doktor juris, den er sich mit einer Arbeit über Urheberrechtsfragen erworben hat.) War Bubi heiter, so galt uns dies Zeichen als angenehmer Beweis, daß Papa und Mama

lieb miteinander waren. Strahlte er, so schwelgte man oben in süßer Harmonie. War Bubi aber betrübt, so hatte es eine kleine Dissonanz gegeben; weinte er gar, so durfte man mit ziemlicher Sicherheit auf einen vehementen Krach schließen, wie ihn die Schlußfuge der Sinfonia Domestica so packend veranschaulicht. Bubi war uns Abbild, Symbol, Gradmesser des häuslichen Friedens. Die Domestica! Der Meister spielte mir jene hinreißende wildlustige Coda, die er in jenen Tagen fertigstellte, ehe wir von Sandown abreisten, auf dem Klavier vor. Und da wir gerade bei diesem Werk sind, das Strauß für sein künstlerisch ausgereiftestes hielt, möchte ich einer Äußerung, die man öfter hört, hier begegnen. Manche Leute können noch heute nicht verstehen, weshalb der Komponist für dieses Abbild des Familienlebens einen so großen Orchesteraufwand nötig hielt. Da ist der Satz »Schaffen und Träumen«, in dem sich die Musik in wuchtvollstem Getön ergeht und sich eines stark besetzten Orchesters bedient. Wer aber träumt hier und schafft im Traum? Ein Philister in Schlafrock und Zipfelmütze oder ein bedeutender Mensch, ein genial schauender und bauender Geist? Gerade dieser Satz zählt zu dem Schönsten und Erhabensten in der häuslichen Sinfonie. Die in ihr enthaltenen tänzelnden Capriccios und graziösen Neckereien, das Erwachen und Erstarken der Kindesseele, die Allüren und Gebärden des gestrengen Herrn Papa, der bei aller Lammsgeduld übrigens auch mal gründlich aus der Haut fahren kann — all das erlebten wir fast täglich und leibhaftig im Verkehr mit unseren verehrten Freunden, wie nicht minder die herzliche Zuneigung und zärtliche Besorgnis der Frau Mama für Bubi und ihr »Richardl« als Klang gewordene Gattenliebe in tiefinniger Empfindung und Glückseligkeit in jenem berauschend schönen Satz von »Schaffen und Träumen«.

Des Abends auf der Landungsbrücke — Johann Straußsche Walzer tönten vom Seebad Ventnor herüber — tanzte Frau Pauline zu unserem Ergötzen in reizvoll übermütigster Weise; dazwischen zog ein Gewitterchen herauf, weil Bubi zu hastig aß. »Kau doch nit so, du kaust grad wie dei Vater! Natürlich, ihr Pschorrschen mit euren Bauernschädeln (Straußens Mutter entstammte der Familie Pschorr in München), da is's ja koa Wunder!« rief scheinbar entrüstet Frau Pauline. Übrigens war es ihr natürlich nie ernst mit solchen Äußerungen. Wirklich erbost aber war sie, daß uns der Genuß von Hummern versagt wurde, obwohl diese schmackhaften Tiere an der Küste von Sandown in großen Massen gefangen werden.

Oft tauschten wir Gedanken über frühere Meister aus. Als wir einmal auf Sebastian Bach kamen, meinte Strauß: »Gegen den sei'n mer halt alle Waisenknaben. Durch die Kühnheit seiner bis zu den letzten Möglichkeiten gesteigerten Stimmführung hat er uns so vollendete Beispiele der thematischen Verarbeitung seiner musikalischen Gedanken gegeben, daß wir Nachgeborenen die von ihm erreichte Höhe nicht übersteigen können.« Strauß wandte jene gesteigerte Polyphonie versuchsweise auch einmal für die menschliche Stimme

an, in zwei größeren 14 und 16stimmigen Chören, in der Hymne: »Jakob, der verlorene Sohn, kehret wieder« und »Abend«. Bei der Aufführung beider Werke in der Berliner Philharmonie unter Hugo Rüdel saß ich neben ihm. Er äußerte sich dazu: »Bei der Komposition dieser beiden Chöre beschäftigte mich das Problem, inwieweit man mit *vokalen* Mitteln eine gewissermaßen instrumentale Polyphonie erzielen kann. Durch die Aufführung bin ich nun überrascht, wie vollkommen klar das ganze Gewebe der Stimmführung herausgebracht werden konnte.« Von den Neueren liebt er besonders Weber, Schubert, Schumanns Manfred-Ouvertüre; Berlioz, Liszt, auch Mendelssohn schätzt er nach Gebühr, während er von den sogenannten »Nachtretern«, wie z. B. Marschner, nicht allzuviel wissen will.

Eines Tages überraschte ihn Elsa Laura v. Wolzogen mit einem von ihr verfaßten Opernbuch: »Der verlorene Heiligenschein«. Wir alle lasen es und fanden das Buch reizend. Strauß fragte mich, ob er es komponieren solle. »Wenn Sie, lieber Meister, sich entschließen könnten, es so populär zu komponieren, wie es gehalten ist, dann würden Sie freilich ein großes Geschäft machen können; aber ob das für einen Richard Strauß — — —?« — »Na, Richardl, wenn der Tschirch meint, daß du so schön damit verdienst, da komponierst's halt!« — »Nein, wart nur, Pauchserl, i wer scho an Kollegen finden, dem's besser liegt.«

Auf meine Frage, ob er nicht bald wieder ein neues Bühnenwerk zu schaffen gedenke, schwieg er zunächst achselzuckend, und als wir eine Weile still weitergeschritten, sagte ich, plötzlich stehenbleibend: »Komponieren Sie doch Wildes ›Salome‹ —!« Er blieb gleichfalls stehen und sagte nach einer kleinen Pause mit jenem feinen Lächeln, das ihm so gut steht: »Da bin i halt grad dabei!« — »Ausgezeichnet,« rief ich hocherfreut, »das gibt eine große Nummer — das ist das, was Sie brauchen; nicht die Romantik und auch nicht die Erotik Wagners, etwas ganz anderes, noch nicht Dagewesenes. Jerusalem! Das Milieu Ägyptens, wo Sie so lange geweilt und wieder gesund geworden. Wer kennt jene für die ›Salome‹ unerläßliche exotische Farbe besser als Sie?«

Während dieses Gesprächs waren wir auf die höchste der ins Meer fallenden Klippen gestiegen, wo die Ruine eines zerschossenen uralten Forts steht. Hier machte Strauß Halt und sagte leise: »Kommen S', Tschirch, lass'n wir uns hier a bissel nieder. Schaun S', bei dem Busch da hat ma an schönen Blick weit hinaus auf die See!« — Die Abenddämmerung setzte leise ein. — »Sei'n wir amal jetzt ganz still!« Die Sonne sank ernst ins Meer. Langes gemeinsames Schweigen. — »Ganz Tristanstimmung,« murmelte er leise. »Schau'n S', da, am Horizont, da kommt's Schiff! — Isolde!« — »Isolde« wiederholte ich leise. — Dann wieder lautlose Stille. — Es war einer der schönsten Augenblicke, die ich mit dem geliebten Meister verbracht habe, fühlte ich doch mit ihm, wie tief, wie innig er mit Wagner verwachsen war!

Langsam ging die schöne Sandown-Zeit zu Ende. Strauß, im Begriff, zum Musikfest nach Basel zu eilen, erkrankte plötzlich und mußte zu seinem Kummer abtelegraphieren.
Die weiteste unserer Kunstreisen sollte uns nach Amerika entführen. Emsigste Vorarbeit galt der Kenntnis der englischen Sprache. Die Berlitz School ward unsere Erzieherin. Dem Bayern Strauß fiel das fremde Idiom recht sauer. Mehr als einmal sank unsere Lehrerin vor Entsetzen unter den Tisch, wir wanden uns oft in Lachkrämpfen. Es kam anders: meine Frau erkrankte, ich mußte die Mitreise in die neue Welt aufgeben. — In engeren Grenzen hielten uns die Fahrten zu den Plätzen der deutschen Musikfeste; gemeinsam pilgerten wir nach Düsseldorf, Frankfurt a. M., Baden-Baden, Regensburg und anderen Städten.
Ich durfte immer in Straußens Umgebung sein und lernte dadurch manchen seiner Freunde kennen, von denen mich Dr. Friedrich Rösch, der Präsident der Tonsetzergenossenschaft, und dessen Gattin, die zu Straußens Vertrautesten zählten, besonders anzogen. In Rösch, dem feinsinnigen Berater des Meisters, fand Strauß den hochherzigen Mann, der sein heißersehntes Ziel, die Gründung der Tonsetzergenossenschaft, mit beispielloser Aufopferung verwirklichte. Mit Stolz zähle ich diese ausgezeichneten Menschen, denen ich viel zu verdanken habe, auch heute noch zu meinen treuen Freunden. Stimmen wir doch darin überein, daß Strauß, wie seine Gegner es so oft behaupteten, bei der Schöpfung jener Tantieme-Organisation nicht einzig an sich gedacht, sondern daß er als ein aufrichtiger Protektor und warmer Förderer auch für seine Kollegen gehandelt hat, indem er sich nachdrücklichst für die ungeschmälerten Rechte Aller einsetzte. Zahllose Zeichen, die seine treue und kollegiale Gesinnung beteuern, sprechen dafür, daß der Mensch Strauß nach dieser Richtung hin vollwichtig vor der Welt bestehen kann. Was seinem Menschentum das Gepräge des Adels verleiht, ist seine Ehrlichkeit. Er weiß, was er gilt und gelten darf, und er hält es mit Zarathustra, wenn er nach dem scheinbar egoistischen Grundsatz handelt: »Du dienst am erfolgreichsten deinen Mitmenschen, wenn du dich zunächst für dich selbst einsetzest!« Läßt sich dieser Grundsatz nicht mit den idealsten Zielen vereinigen? Ist es Egoismus, wenn man so innig dichten und inbrünstig singen kann, wie es zum Beispiel aus dem Credo des »Zarathustra« klingt, jener dankerfüllten Hymne an die Gottheit?
In den Sinfoniekonzerten der ehemals Königlichen Kapelle in Berlin unter Straußens Leitung hörten wir hier und da auch seine älteren Orchesterwerke, von denen besonders der »Don Juan« mich immer wieder aufs neue hinriß.
»Woher, Meister, haben Sie nur die Glut und die Leidenschaft, die Sie Ihrem so temperamentvoll und ritterlich daherstürmenden Don Juan liehen?«
»Das will ich Ihnen gleich sagen, lieber Tschirch; i kam grad aus dem warmen Ägypten zurück und in Italien war's noch a bissl kühl. I saß eines Mittags in Padua beim heiligen Antonius im Klosterhof, und da brannte end-

lich die Sonne so schön heiß auf mi nieder, daß mir gleich alles eing'fallen is, was i zum Don Juan brauchte.«

Der Meister aber hatte noch mehr mit der Glut des Südens eingesogen: die von der Hitze erzitternde orientalische Luft hatte dem von schwerer Krankheit genesenden Jüngling in Ägypten einst das Aroma seiner »Salome« eingegeben. Ihr dankte er die unheimliche Schwüle der Nachtluft, die jene bestialische Tat der Salome gebar. Von der sieghaften Überwindung der unendlichen Schwierigkeiten, die die Uraufführung der »Salome« begleiteten, war ich wiederholt Zeuge. Strauß saß in Berlin noch bei der Instrumentation der Schlußszene, während Schuch in Dresden indessen das Orchester schulte. Nicht selten verständigten sich Schöpfer und Darsteller telephonisch über die Tempi und dergleichen. Endlich kam die Aufführung. Geradezu überwältigend wirkte auf uns, nachdem Jochanaan in die Zisterne zurückgeführt worden war, der vom Orchester allein ausgefochtene elementare Kampf zwischen dem Satan und der Gottheit, während dessen Salome, wie eine Tigerkatze lauernd auf der Bank liegend in die Tiefen der Zisterne lauscht. Bei der Nachfeier im Hotel, die eine internationale Gesellschaft zusammengerufen hatte, umarmten und küßten die beiden Generalintendanten Graf Seebach und Herr von Hülsen unseren Meister. Jetzt waren auch die Bühnen von ihm und für ihn gewonnen!

SCHLAGOBERS

HEITERES WIENER BALLETT IN ZWEI AUFZÜGEN VON RICHARD STRAUSS

URAUFFÜHRUNG AN DER WIENER STAATSOPER, 9. MAI 1924

BESPROCHEN VON

ERNST DECSEY-WIEN

Vielleicht wurde außer Orlando di Lasso oder Telemann kein Meister so gefeiert wie Richard Strauß, zumal seit er unter Wienern residiert, deren starkem Bedürfnis nach Huldigenkönnen er als der Monarch der Musik mangels anderer Gekrönter entgegenkommt. Der 60. Geburtstag des Künstlers gab Anlaß zu einem Festzug seiner Werke im Konzertsaal, in der Oper, zu einer fast zwei Wochen dauernden Richard Strauß-Woche, obwohl ein witziger Gegner bemerkte, an der Wiener Staatsoper herrsche ohnehin ein Richard Strauß-Jahr. Wie dem nun sei: der Meister dankte der liebenswürdigen Stadt durch ein Gegengeschenk. Hatte sie seinen Namen verklärt, so verklärte er ihre Küche, wenigstens die berühmte Zuckerbäcker-Küche, womit er allerdings ein halb verklungenes, eben überwundenes Phäaken-Wien verklärte, das heute einem sorgenvollen, schlecht wohnenden Wien Platz gemacht hat; einem Wien, das aus den Fesseln bureaukratischer und bieder-

meierischer Geistigkeit herauswill und das *Brot*, das es verdienen kann, dem Schlagobers vorzieht, das ihm zu teuer kommt.
Es scheint der Gedanke eines Saturierten zu sein, die wohllebige Prater- und Gerstner-Stimmung zu dramatisieren; aber wenn es mit der Ironie des Drüberstehenden geschah, konnte immerhin ein feines, lächelndes Kunstwerk entstehen. Das vorliegende Buch steigt aber nicht über die Niedrigkeit der Dinge empor. Die Firmlinge kommen von der Kirche, fahren im blumengeschmückten Fiaker zum Zuckerbäcker, wo sie nach der Stärkung im Glauben — dies der Sinn der Firmung — die irdische Stärkung des Magens vornehmen, einer von ihnen in so reichem Maß, daß ihm von Schokolade und Schlagobers übel wird und die Bühne sich ebenso wie das Antlitz des Zuschauers verfinstert.
Verwandlung: die Küche des Zuckerbäckers. Aus ihren Büchsen steigen die Marzipane, die Zwetschgenmänner, die Lebkuchen und führen einen Reigen auf, der als Reigen der Lebenslust gedeutet werden könnte, wenn solches beabsichtigt wäre. Allein die Szene verrinnt und die nächste zeigt drei Büchsen, woraus die Prinzessin Teeblüte, der Prinz Kaffee, der Holländer Kakao entschweben, die alle drei vom glitzernden Don Zuckero umworben werden; Kaffee verträgt keinen Zucker, also lehnt er ihn ab, Kakao nimmt ihn auf, Teeblüte tanzt schließlich mit ihm. Sinn: die verschiedenen Zuckersympathien der Getränke. Sehr schön davon die Szene des zigarettenrauchenden, träumenden, visionär entrückten Kaffees, worauf Verwandlung: ein riesiger Zuckerbäcker erscheint im Hintergrund, schlägt Schaum und »aus der Schüssel überquirlend entwickelt sich allmählich das gesamte jüngere weibliche Ballettkorps in Weiß zu einem großgesteigerten Walzerfinale«. Das Textbuch legt Wert auf das *jüngere* Ballettkorps, als ob es ein älteres in der Staatsoper überhaupt gäbe ... Aber die Szene ist sehr hübsch: aus der Schüssel ballt sich Weiß, gestaltet sich, wird ein flirrendes Weib, verdoppelt, verzehnfacht, verdreißigfacht sich, und die Bühne schwimmt in flockigem Schaum.
Der zweite Akt zeigt den erkrankten Firmling im Bett. Die Musik tristanisiert dazu, eine der deutlichsten Illustrationsmusiken, die es gibt, denn sie würgt und gurgelt so naturwahr, daß man Angst vor Üblichkeiten bekommt. Der Arzt erscheint mit seinem Motiv, gibt dem Kleinen ein Purgativ — es wird besser: er hat Träume, sieht die Prinzessin Praliné in ihrem Prunkwagen, den Springtanz der Knallbonbons und den Tanz der feinen Liköre. Aus einer großen Chartreuseflasche kommt Marianne hervor, die mit einem anderen Alkohol namens Ladislaw Sliwowitz einen Versöhnungsreigen tanzt. Ursprünglich führte dieser Ladislaw den Namen Michel — offenbar schwebte dem Komponisten die Versöhnung Mariannens und Michels, Deutschlands und Frankreichs, vor, ein naiver Traum, den die nachfolgende Ruhrbesetzung jedoch beeinträchtigt hat, und so wurde der Name des Michel, der sich alles gefallen läßt, im Klavierauszug überklebt: Ladislaw. Dazu gesellt sich Boris
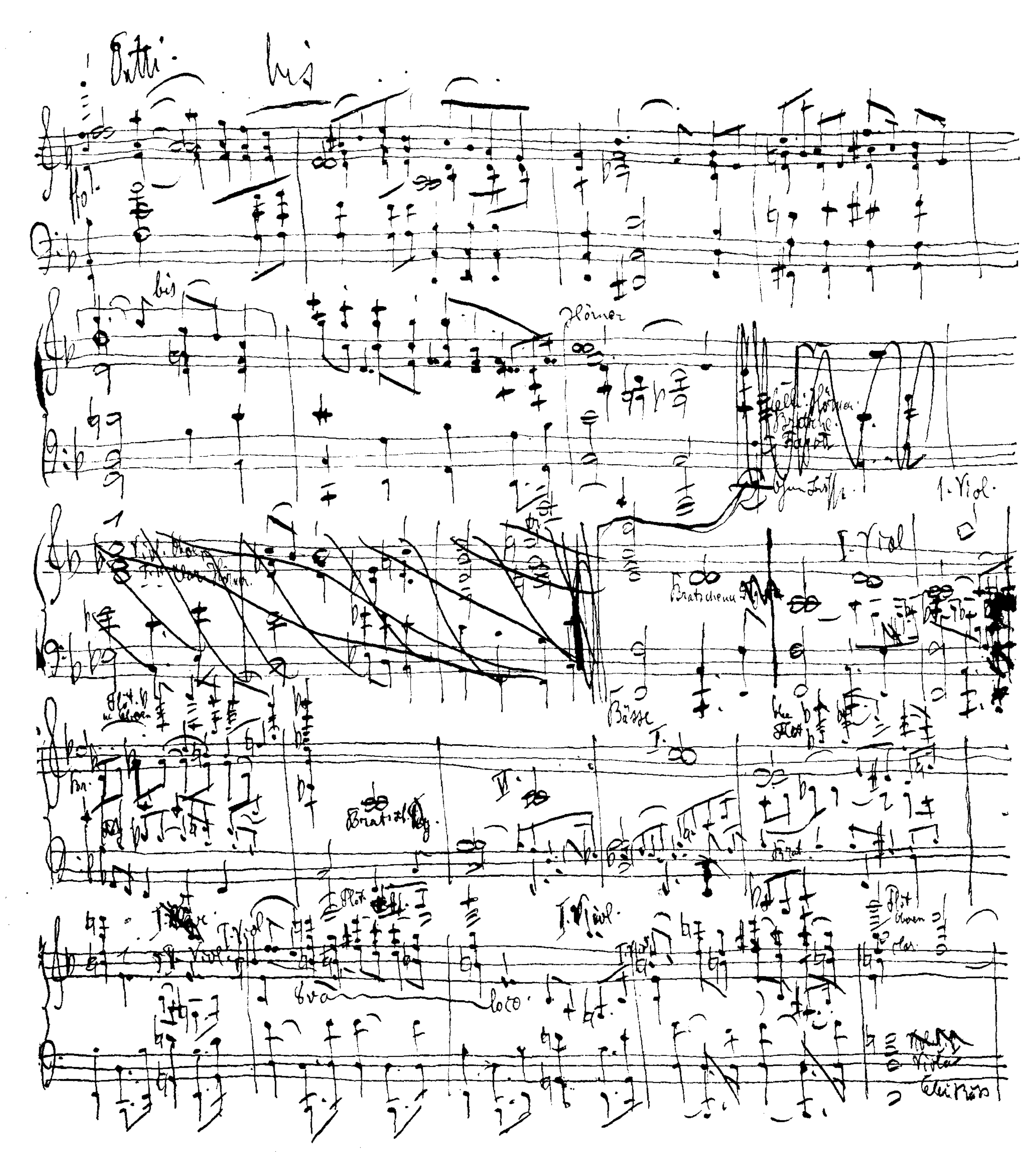
Wutki, der Russe, der Marianne die Schleppe tragen soll, aber bei der Aufführung bloß auf den Popo fiel, ein etwas primitiver, aber wie sich beim sonstigen Handlungsmangel zeigte, noch immer wirksamer Effekt.

Dann abermals Verwandlung: eine Vorstadtdekoration wie zu »Gas«, trostlos, kahl, nüchtern, und es entwickelt sich eine in ihrer funktionellen Bedeutung nicht ganz verständliche Revolution Münchener Stils. Die proletarischen Mehlspeisen balgen sich offenbar mit den feinen, die Mazzes in Gestalt orientalischer Magier wiegeln die Völker auf, werfen Zeitungen unter die Menge, die erst beruhigt wird, als zwei mächtige Fässer Hofbräu ihren Inhalt ausleeren. Die Magier der Zeitungen, ein Seitenstück zum genialen Judenquintett in der Salome, wurden bei der Aufführung neutralisiert, wodurch die Szene weder an Heiterkeit noch an Deutlichkeit gewann. Schlußtableau: große Apotheose, Pralinés versöhnen sich mit anderen Süßigkeiten, man sieht grundlos ausgebreitete Arme, umschlungene Paare in einer prachtvoll weiten Barock-Tempel-Dekoration, und schließlich blicken zu dem großen Kuchenaufbau die wieder erscheinenden Firmlinge bewundernd empor.

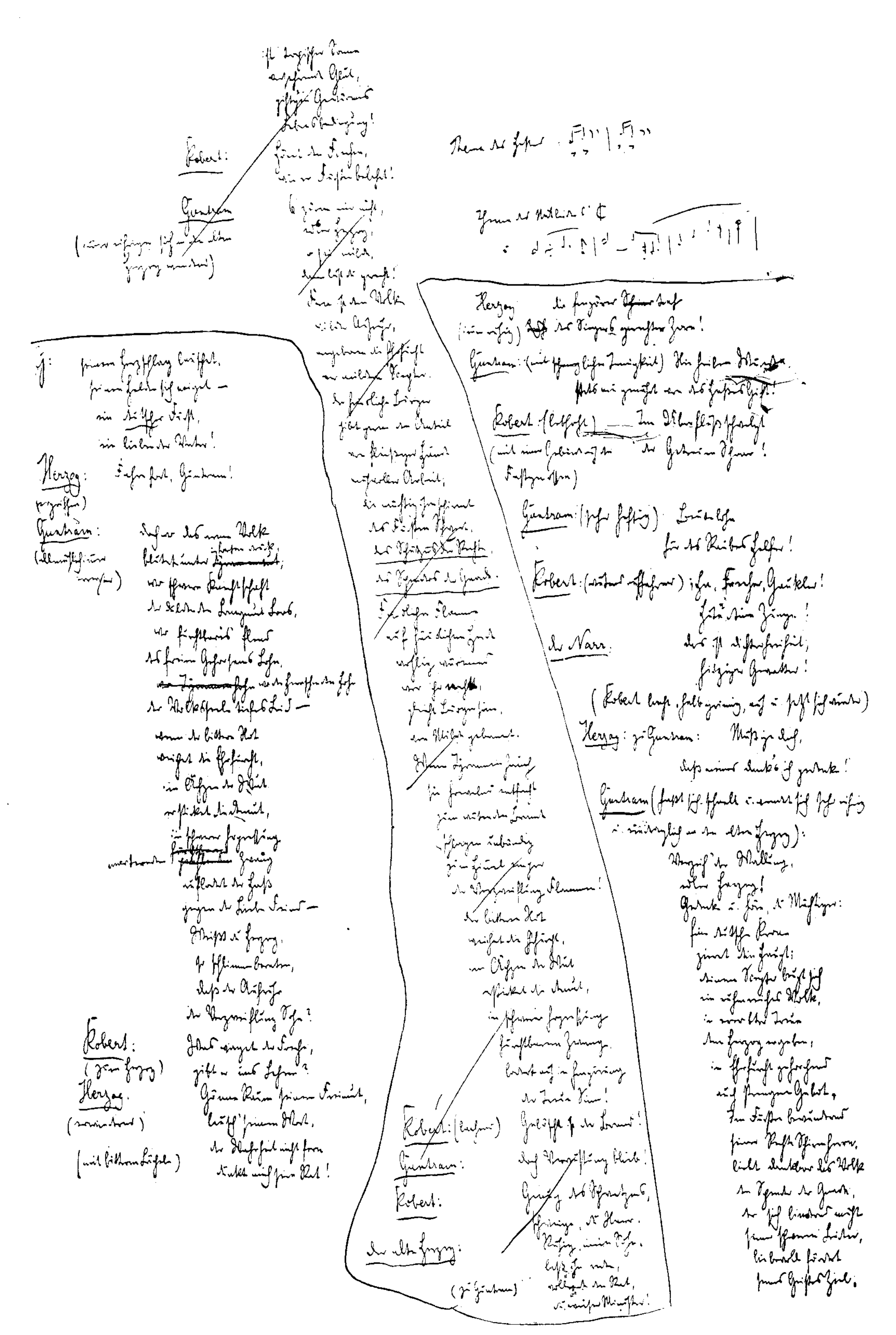
Weißt du, was du sahst?

Auch der Musiker blickt bewundernd zu der Einfalt dieser Handlung empor, und zu dem Meister der »Salome« und »Elektra«, zum Schöpfer des parodistischen Geniestreichs »Till Eulenspiegel«, der *dazu* Musik erfinden konnte. Fast berührt es versöhnend, daß er dazu eben *keine* erfinden konnte. Eine feinere, vergeistigte Thematik zeigt nur weniges: so die Teeblüten-Musik, vielleicht die schönste der Partitur, Synkopenreize, Exotenfärbung der Harmonik, triolische Arabesken, Abklang des Salome-Tanzes; dann der Hauptwalzer in G, der mit einer Wiener Pikanterie beginnt: eine große, eine kleine Terz in Achteln, samt Auflösungston (h, dis, cis, e, d), und der mit zungenschnalzenden Sechzehntelfiguren nach altstraußischem Vorbild ausgestattet ist. Allein die Melodik wird nicht linear, sondern modulatorisch fortgeführt, also Wiederholung statt eigentlicher Fortführung, und gewiß hätten Johann und Josef Strauß viel längere melodische Zuckerfäden gesponnen. Allerdings, die Zerstäubungstechnik Richard Straußens besaßen sie nicht: er zerreibt das Walzerthema, verkleinert es, kehrt es um, führt es eng, und durchweg liefern jene Achtelpikanterien die Rosinen zum folgenden sinfonischen Backprozeß. Das Ganze hat mehr die Architektur einer Straußischen Oper, Szenen, die in ein finales Ausschwelgen münden, wie bei »Elektra«, als die Beschwingtheit, das Gewichtlose eines Balletts, und es fehlt namentlich dem Wiener das Wienerische, die Heiterkeit und das Tänzerische. Was um so merkwürdiger berührt, als Richard Strauß im »Till Eulenspiegel« wie im Finale des »Zarathustra« so viel tänzerische Leichtigkeit besitzt. Die Musik ist beladen, bisweilen unfroh — die Magenverstimmungen des Buben wirken keineswegs parodistisch — und es scheint, ein in seinem Ruhm doch nicht ganz Saturierter habe diese zwar meisterhaft montierte, aber gefühls- und einfallsarme Partitur

geschrieben. Ich liebe Strauß als den Könner, als den Alleskönner; aber daß er auch »Schlagobers« konnte, tut mir fast weh.
Das Werk läßt wenig zurück, kaum das leckere Gefühl auf der Zunge, das nach Gerstner bleibt — und die Premierenbesucher beflissen sich eines dünnen Respektbeifalls. Sie hielten sich an die phantastisch schönen Kostüme, die Ada Nigrin entwarf, an die überraschenden Aus- und Unterlegungen, die Ballettmeister Kröller den rhythmischen Geschehnissen der Partitur gab — er übertrug manche Stellen geradezu genial in die Gebärdensprache —, und endlich an die reizenden Darstellerinnen, wie die pflanzenhaft anmutige Losch (Teeblüte), Frl. Mindszenthy (Vision), Frl. Pfundtmayer (Kaffee), Frl. Pichler (Praliné), an welche Wiener Anmuten sich noch die Herren Birkmayer (Don Zuckero) und Nemeth (vollbäuchig-holländischer Kakao im safrangelben Haar) schlossen: graziöse Diener am wenig graziösen Werk.
Durchaus nicht leicht sage ich es hier: ungraziös. Und meine Liebe braucht nur eines Worts, um aufzugehen: Ariadne . . . Wie weit hat sich der Strauß des »Schlagobers« von jenem des »Bacchus« entfernt! »Heinrich, was tatest du mir an!« Man nimmt einem Meister seiner Stellung, der so viele starke Werke hat, ein schwaches nicht gerade übel. Aber was soll die Jugend mit »Schlagobers« anfangen? Soll sie, die der künstlerischen Firmung durch einen Großen der Töne, durch einen Bischof der Musik bedarf, sich daran sättigen? Ich fürchte, sie wendet sich noch stärker als bisher in die Ecke des Unwillens ab. Richard Strauß wird diesen Fall wohl gutmachen. Ein Künstler wie er kann ja auf jederlei Kritik verzichten — Caesar supra grammaticos —, nur auf eine nicht: die Selbstkritik.
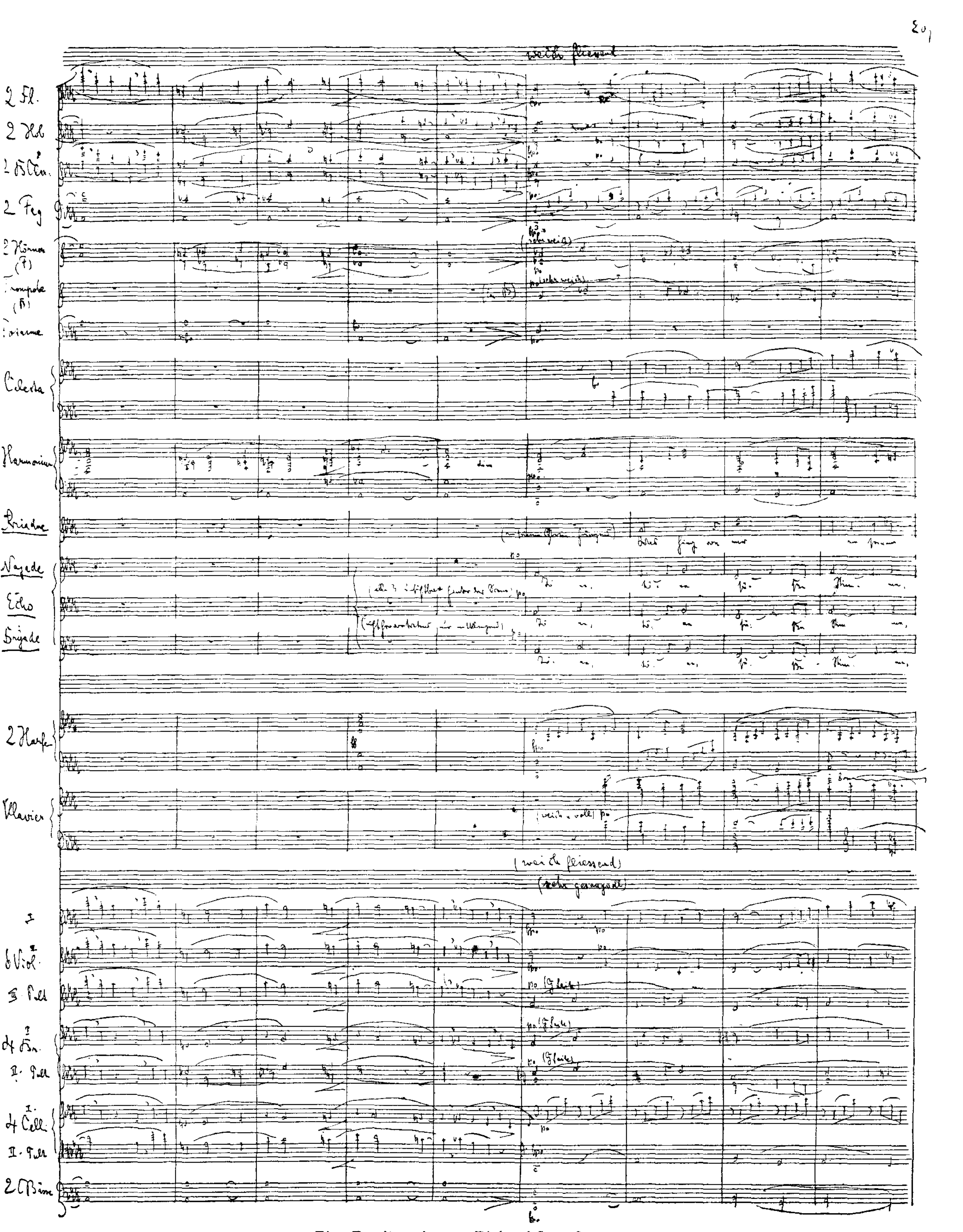


Eine Seite aus den Mathematik-Heften
des Gymnasiasten Richard Strauß



Eine Seite aus dem Textbuch des Guntram
von Richard Strauß

Eine Partiturseite aus Richard Straußens
Till Eulenspiegels lustige Streiche
(mit Bewilligung der Universal-Edition in Wien)



Eine Partiturseite aus Richard Straußens
Ariadne auf Naxos
(mit Bewilligung des Verlages Adolph Fürstner, Berlin-Paris)

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Richard Straußens sechzigstem Geburtstag liegt die photographische Aufnahme vom Jahre 1915, die den Meister in seiner Villa in Garmisch zeigt, zeitlich am nächsten. So gar nicht zurechtgemacht, dem Dargestellten jede Hemmung nehmend, ihm keine Stütze auferlegend, wirkt dieses Bildnis in jeder Hinsicht echt und wahr. Von der Aufnahme gibt es nur ganz wenige Abzüge; für unsere Wiedergabe, die eine starke Verkleinerung aufweist, lieh uns Richard Specht das ihm von Strauß mit warmer Widmung (»dem freundlichsten der Freunde«) gestiftete Exemplar. Max Liebermanns Zeichnung liegt zeitlich ein wenig früher. Hat Liebermann bei diesem Blatt seine eigene Devise über den Wert einer graphischen Darstellung (»eine Zeichnung ist um so besser, je mehr weggelassen wird«) verleugnet? Unsere Leser mögen an diesem Porträt selbst Kritik üben; eindrucksvoll bleibt es immerhin. Das Blatt erschien bei Paul Cassirer; unsere Wiedergabe folgte dem Druck in dem bei E. P. Tal & Co. erschienenen zweibändigen prächtigen Strauß-Werk von Richard Specht.

Kräftiger und farbiger wirkt die Plakette von Edmund Schröder. Sie zeigt Strauß, wie er vor etwa fünfzehn Jahren aussah, ist aber nicht nach dem Leben geschaffen. Die feine Arbeit (das Original ist Gips) atmet Leben und Frische. Uns scheint sie gelungener als die Bruckner-Plakette des gleichen Künstlers, die wir in Heft 6 des XV. Jahrgangs wiedergeben durften.

In frühere Jahre versetzen uns die nächsten drei Lichtbilder: das Münchener Photo von Lützel (1903), das uns Strauß in jener Kleidung zeigt, die er auf Reisen zu tragen pflegte und auch in Sandown trug (siehe Tschirchs Erinnerungen in diesem Heft), das zweite Münchener Bild vom Jahre 1895, also aus jener Zeit stammend, da Strauß als Kgl. Kapellmeister in der Isarstadt ruhmvoll tätig war, und das Bildnis von Kester aus der Zeit kurz nach Beendigung seiner »Elektra«.

In die Tage der jungen Ehe geleitet uns die Weimarer Aufnahme. Es ist ein heute fast vergessenes Bild, bei dessen Betrachtung sich die Lachmuskeln regen über die entschwundene Pracht der Schinkenärmel, die die Mode damals auch von Frau Pauline forderte, wie über den Filzhelm, unter dem der junge Ehemann sein Lockenhaupt barg. Das zweite Familienbild stellt mit den Eltern ihren einzigen Sprößling Franz dar und ist etwa in das Jahr 1905 zu setzen.

Viel weiter müssen wir zurückblicken, wenn wir uns neben Strauß auf die Schulbank der obersten Gymnasialklasse in München setzen wollen. Aus Max Steinitzers Biographie wissen wir, daß der Schüler die freien Seiten seiner Mathematikhefte benutzte, um sie mit Notenköpfen zu bedecken. Eines von diesen zahlreichen Dokumenten, die Direktor Max Hoerburger in München treu aufbewahrt, können wir heute unseren Lesern vorlegen.

Aus der Urschrift der Dichtung zur ersten Oper »Guntram« durften wir, Herrn Professor Wilhelm Klatte, dem Besitzer des vollständigen Textbuches, unseren Dank aussprechend, eine Seite, allerdings in beträchtlicher Verkleinerung, reproduzieren. Diese ist deshalb die interessanteste, weil die Themen des Hasses und des Mitleids hier ihre erste Skizzierung erfuhren. Sie entstammt der ersten Szene des zweiten Aktes; auf dem Titelblatt trägt die Dichtung die Bezeichnung »Drama in drei Aufzügen«, die Schlußseite gibt als Ort und Tag der Beendigung der Niederschrift »Weimar, 17. März 1892« bekannt. Demnach ist sie die erste Fassung.

Unsere früheren Faksimilierungen von Stellen aus Originalpartituren (»Heldenleben«, »Elektra«, »Rosenkavalier« usw.) vervollständigen wir heute durch je eine Seite aus den Urschriften des »Till Eulenspiegel« und der »Ariadne auf Naxos«. Der ersteren diente der in Spechts bereits erwähntem Strauß-Buch befindliche Abzug als Vorlage.

Zeugen warmen Anhänglichkeitsgefühls sind die beiden Ansichtskarten, die, an Emil Tschirch gerichtet, Grüße von der Reise spenden. Sie stammen vom Jahre 1904, der Amerikafahrt des Künstlers, die eine von den Niagarafällen, die andere an Bord des »Blücher« geschrieben.

Zwei Briefe machen den Beschluß. Der eine, an Otto Leßmann vom 16. Mai 1903, beschäftigt sich mit dem Programm des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das in Basel stattfand, der andere ist an den Herausgeber der »Musik« gerichtet, Dank mit Kritik über das zweite Richard Strauß-Heft unserer Zeitschrift vereinigend.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

Der im vorliegenden Heft besonders umfangreiche Aufsatzteil zwingt im »Echo der Zeitschriften« zur Kürze. Darum mußten wir uns diesmal mit der Titelnennung der einzelnen Aufsätze begnügen.

Die Schriftleitung

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 169 (7. Mai 1924, München). — »Der 100. Geburtstag der Neunten Sinfonie. Zum Jubiläum ihrer Uraufführung am 7. Mai 1824« von *Alfred Götze.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 209 (4. Mai 1924). — »Die Uraufführung der IX. Sinfonie vor 100 Jahren« von *Ludwig Roll.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 200 (27. April 1924). — »Die aufgeschnittene Geige« (das enthüllte Geheimnis des Stradivarius. — Untersuchungen an berühmten Geigen aus Berliner Sammlungen) von *Max Möckel.*

FRANKFURTER GENERAL-ANZEIGER (1. Mai 1924). — »Zwei Stunden im Musikmuseum« (Ein Besuch des Musikhistorischen Museums von Nikolaus Manskopf) von *Georg Schott.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 336 (6. Mai 1924). — »Galavorstellung in der Scala« von *Elsa Bienenfeld.*

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 212/13 (7. Mai 1924). — »Beethovens Neunte Sinfonie« von *Th. W. Werner.*

LEIPZIGER TAGEBLATT (5. April 1924). — »Staatliche Musikerziehung.« Zur Frage der staatlichen Hochschule für Musik in Sachsen von *Hans Schnoor.*

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 118 (2. Mai 1924). — »Amerikanertum und Musik« von *Billy Hill.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (5. April 1924). — »Liszt und Hausegger« von *Paul Marsop.*

— Nr. 122 (7. Mai 1924). — »Ein Beethoven-Jubiläum« (mit einem unbekannten Brief Beethovens an Spohr) von *Max Unger.*

REGENSBURGER ANZEIGER (Beilage »Musik«). — »Josef Haas« von *Viktor Schwarz.*

SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER (Fränkischer Kurier) (20. März 1924, Nürnberg). — »Zur Pflege der Instrumentalmusik« von *Wilhelm Altmann.*

— Nr. 124 (4. Mai 1924). — »Dr. Martin Luther und die Tonkunst« von *Alfred Mello.* — »Ein Beethoven-Jubiläum« von *Max Unger.*

VOSSISCHE ZEITUNG (20. April 1924, Berlin). — »Briefe von Gustav Mahler« an Max Marschalk.

VORWÄRTS Nr. 201 (29. April 1924, Berlin). — »Der Musiker« (Ein Beitrag zur Berufswahl) von *Elvira Rosenberg-Sturm.*

— Nr. 212 (7. Mai 1924). — »100 Jahre IX. Sinfonie« von *Kurt Singer.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG, 51. Jahrg. Nr. 12—16 (21., 28. März, 1., 11., 18. April, Berlin). — »Naturstudium in der Musik« von *Emil Petschnig.* — »Aus dem Briefwechsel Richard Wagners und Albert Niemanns« mitgeteilt von *Wilhelm Altmann.* — »Das nationalhistorische Tondrama« I. und II. von *Emil Petschnig.* — »Das hohe C« von *Paul Bruns.* — »Wie Strauß' ›Rosenkavalier‹ entstand« von *Martin Friedland.* — »Zur Methodik des Korrepetierens« von *Rudolf Hartmann.* — »Eugen d'Albert zum 60. Geburtstage« von *Eugen Segnitz.* — »Proteus Stil« von *Franz Mikorey.*

— Nr. 17 und 18 (25. April, 2. Mai 1924). — »Methode und Resultate« von *Gustav Ernest.* — »Zur Textfrage im gemischten und Männer-Chorwerk« von *Martin Friedland.* — »Ein neuer ‚Don Giovanni' im Dresdener Opernhaus« von *Paul Schwers.* — »Die unmittelbare Erlebnisfähigkeit des Kritikers« von *Adolf Diesterweg.* — »Hans Pfitzner als Opernkomponist« von *Erwin Kroll.*

BLÄTTER DER STAATSOPER, IV/6 (April 1924, Berlin). — »Erich Wolfgang Korngold«, biographische Skizze. — »Die tote Stadt« — der Komponist über sein Werk. — Einführung in Dichtung und Musik. — »Betrachtungen zur Partitur« von *Richard Specht.* — »Ziele und Strömungen der modernen Oper« von *Julius Kapp.*

DER NEUE MERKUR III/6 (März 1924, München). — »Aus dem Briefwechsel Hans von Bülows und Ferdinand Lassalles« von *Gustav Mayer.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU I/3 (15. März 1924, Frankfurt a. M.). — »Verdis ›Requiem‹« von *Willy Werner Göttig*. — »Zur Uraufführung meiner ›Alkestis‹« von *Egon Wellesz*. — »Opernregie« von *Ernst Lert*.

DIE MUSIKERZIEHUNG, Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete und Hilfswissenschaften, Nr. 1, 2 und 3 (Januar, Februar und März 1924, Berlin). — »Umstellung der Tonalitätsauffassung« von *Ludwig Riemann*. — »Die Musikerziehung auf der Oberstufe höherer Lehranstalten im Sinne der Bewegungsfreiheit« von *Walter Kühn*. — »Die Zentren des Gehirns und ihre Beziehungen zu den Funktionen des Musizierens« von *Johannes Teufer*. — »Warum allgemeine und warum deutsche Ton- und Stimmbildung für Sprechen und Singen?« von *Theodor Paul*.

DIE MUSIKWELT IV/4 (April 1924, Hamburg). — »Gegenwartsbedeutung der Musik des Mittelalters« von *Hans Curjel*.
— IV/5 (1. Mai 1924). — »Aus der Mappe eines Konservatoriumsleiters« von *Albert Mayer-Reinach*. — »Musikpflege in England« von *Wilhelm Heinitz*. — »Hans Pfitzner als Opernkomponist« von *Erwin Kroll*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE 18. Jahrg., Heft 22/24; 19. Jahrg. Heft 1 und 2 (20. März, 5. und 20. April 1924, Dortmund). — »Die Behandlung musikalischer Probleme im deutschkundlichen Unterricht der höheren Schulen« von *Paul Mies*. — »Die höhere Schule in ihren öffentlichen Musikaufführungen« von *Fr. Röser*. — »Zeitfragen der Schulmusik« von *Heinrich Werlé*.

HELLWEG IV/2 (9. Jan. 1924, Essen). — »Pfitzners Kunstziel im Palestrina« von *Leopold Sachse*. IV/9 (27. Februar 1924). — »Musikprobleme der Zeit« I. Musikalischer Verrat von *Hermann Unger*. II. »Über musikalische Erziehung in der Schule« von *W. Schulz*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VI/3 (März 1924, Wien). — »Smetana und die neue Musik« von *Alois Hábà*. — »Smetana, Liszt und Wagner« von *Ernst Rychnovsky*. — »Die Fortschrittspartei« von *Paul Bekker*. — »Verdi« (eine Betrachtung aus dem »Roman der Oper«) von *Franz Werfel*. — »Irrelohe« Bemerkungen *Franz Schrekers* zu seiner neuen Oper. — »Das Stilproblem der ›Alkestis‹« (Oper in einem Aufzug von Egon Wellesz) von *Alfred Rosenzweig*. — »Die musikalische Komödie« von *Herbert Johannes Holz*.
— VI/4 (April 1924). — »Franz Schrekers ›Irrelohe‹«, besprochen von *Paul Bekker*. — »Elegie auf den Tod des Freihauses« von *Julius Bittner*. — »Zu Julius Bittners fünfzigstem Geburtstag« von *Rudolf Stephan Hoffmann*. — »Eugen d'Albert zu seinem sechzigsten Geburtstag« von *Elsa Bienenfeld*. — »›Alkestis‹ von Egon Wellesz« von *Hermann Erpf*. — »Der schaffende Tonkünstler und die Musikkritik« von *Paul Marsop*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG 45. Jahrg. Heft 1 (1. April 1924, Stuttgart). — »Musik und Politik im klassischen Altertum« von *Hermann Abert*. — »Das Schicksal der Musik« von *Hermann Erpf*. — »Auf Beethoven-Spuren III« von *Max Unger*. — »Die Erkenntnis der Stile in der Musik« von *Ernst Bücken*. — »Die Lieder Julius Bittners« von *Theodor Haas*. — »Schulmusikpflege« von *Paul Marsop*.
— Heft 2 (15. April 1924). — »Der Eros des Künstlers« von *Emil Petschnig*. — »Die Grundlagen des Stils in der Musik« von *Karl Blessinger*. — »Hans Pfitzners Kammermusik« von *Erwin Kroll*. — »Neue Wege musikalischer Bildung« von *Erich H. Müller*.

PULT UND TAKTSTOCK (Fachzeitschrift für Dirigenten) I. Jahrg. Heft 1 (April 1924, Wien). — »Über ›Tempo‹« von *Arnold Winternitz*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXV. Jahrg. Nr. 11/12 (22. März 1924, Köln). — »Musik-Leben und das Werk Fritz Jödes« von *Ekkehart Pfannenstiel*. — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 82. Jahrg. Nr. 13—16 (26. März, 2., 9., 16. April 1924, Berlin). — »Julius Blüthner« (zu seinem 100. Geburtstage) von *Max Chop*. — »Irrungen des öffentlichen Urteils« von *Max Chop*. — »Kritik und Kritiker« von *Karl Westermeyer*.
— Nr. 17 und 18 (23. 30. April 1924). — »Aus den Kunststätten Kiels« von Professor *Bessell*. — »Musik aus Ödland und Blödland« von *Paul Riesenfeld*. — »Der Dresdener ›Don Juan‹« von *Walter Petzet*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK 2. Jahrg. Nr. 4 (April 1924, Hildburghausen). — »Über Geschichte, Gehalt und Verwendung der Lieder des evangelischen Gesangbuchs in Bayern« von *Adolf Zahn*.

ZEITSCHRIFT FÜR KIRCHENMUSIKER VI/1 (1. April 1924, Dresden). — »Musik und Mathematik« von *Gotthold Frotscher.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 91. Jahrg. Heft 4 (April 1924, Leipzig). — »Worin kann die Bedeutung Kants für den heutigen deutschen Musiker bestehen?« von *Alfred Heuß.* — »Houston Steward Chamberlain und Immanuel Kant« von *Karl Kock.* — »Haydns Sinfonie« von *Alfred Einstein.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VI/7 (April 1924, München). — »Glucks Alkestis im Stuttgarter Landestheater« von *Hermann Abert.* — »Die Opern von E. N. Méhul« von *Heinrich Strobel.*

AUSLAND

PRAGER PRESSE Nr. 82 (23. März 1924). — »Aus der Galerie meiner berühmten Kollegen — I. Caruso« von *Karel Burian.*
— Nr. 115 (26. April 1924). — »Die tschechische Musik bei den Südslawen« von *Božidar Širola.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 660 (5. Mai 1924). — »Das Bühnenhaus der Zukunft« von *Paul Marsop.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 64. Jahrg. Nr. 11 und 12 (29. März, 12. April 1924, Zürich). — »Die mechanisch-musikalischen Urheberrechte in der Schweiz«. — »Die Wagner-Illusion« von *Camille Saint-Saëns* (Schluß). — »Osterspiele und Volksbühne in der Schweiz« Kulturbilder von *H. Krauß.* — »Wie spielen wir Bach« von *Karl Grunsky.*
— Nr. 13 (26. April 1924). — »Ein vergessener musikalischer Ausdruck« von *Eduard Fueter.* — »Osterspiele und Volksbühne in der Schweiz.« Kulturbilder von *H. Krauß.*

DER AUFTAKT IV/3 (April 1924, Prag). — »Vom Trivialen in der Musik« von *Alfred Einstein.* — »Der Gassenhauer« von *Paul Nettl.* — »Der mondäne Tanz« von *Erwin Schulhoff.*

UR NUTIDENS MUSIKLIV V/4 (April 1924, Stockholm). — »Ferruccio Busoni« von *James Simon.*

THE SACKBUT IV/8 und 9 (März und April 1924, London). — »Musikleben im Tudor-England« von *Jeffrey Pulver.* — »Frühlingsmusik« von *Watson Lyle.* — »Ethel Smith und ihre Messe in D« von *Sydney Grew.* — »Rossini in London« von *Giuseppe Radiciotti* (Nachdruck aus der »Revue Musicale«). — »Wagner in der Jetztzeit« von *Guido M. Gatti.* — »Troubadours« von *Grizelle Strang Steel.* — »Über das Melodram« von *Andre Cœroy.* — »Franz Schreker« von *Rudolf Felber.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 974 (April 1924, London). — »Bel Canto« von *Herman Klein.* — »Freier Kontrapunkt« von *Arthur G. Claypole.* — »Rheinbergers Orgelsonaten« von *Harvey Grace* (Fortsetzung). — »Ein vergessener Prophet« (Thomas Salomon 1648—1706) von *Gerald R. Hayes.* — »Moderne Komponisten und moderne Komposition« von *Hamilton Harty.*

THE CHESTERIAN Nr. 38 (April 1924, London). — »Kinomusik und ihre Zukunft« von *George Tootell.* — »Radio« von *Percy A. Scholes.* — »Das Pianola in der modernen Musik« von *Edwin Evans.*

THE LEAGUE OF COMPOSERS' I/1 (Februar 1924, New York). — »Rasse und Modernität« von *Adolf Weißmann.* — »Italien von heute« von *Guido M. Gatti.* — »Das Märchen von den Sechs« (betrifft die Gruppe der sechs Pariser Komponisten: Honegger, Milhaud, Durey, Poulenc, Auric, Germaine Tailleferre) von *Emile Vuillermoz.* — »Der neue Geist in der englischen Musik« von *Edwin Evans.*

LA REVUE MUSICALE V/6 (April 1924, Paris). — »Florent Schmitt« von *P. O. Ferroud* mit ausführlicher Bibliographie sämtlicher Werke des Komponisten. — »Der Einfluß der ›Jazz-Band‹« von *Marion Bauer.* — »Die Fürstin Orsini und die italienische Musik« von *Ferdinand Boyer.* — »›Lisbeth‹ von Gretry« von *Ernest Closson.* — »Theater und Musik« von *Oscar Bie.* — »Tanz und Rhythmus« von *R. Pasmanik-Bespalova.*

MUSICA D'OGGI VI/2 (Februar 1924, Mailand). — »G. B. Costanzi, Cellist und Komponist« von *Alberto Cametti.* — »Eine Oper von G. B. Pergolesi« von *Giuseppe Radiciotti.*
— Nr. 3 (März 1924). — »Franchino Gaffurio« von *Alceo Toni.* — »Verdis Librettisten: II. ›Arigo Boito‹« von *Tancredi Mantovani.*

IL PIANOFORTE V/3 (März 1924, Turin). — »Melodie« von *Attilio Cimbro.* — »Angelica Catalani« (1780—1849) von *Giuseppe Radiciotti.* — »Über die Wiedergabe klassischer Klavierwerke« (II. Ballade in b-moll von Chopin) von *Luigi Perrachio.* — »Das musikalische Drama« (III.) von *Gastone Rossi-Doria.*

Ernst Viebig

KRITIK

BÜCHER

HUGO LEICHTENTRITT: *Händel.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1924.

Friedrich Chrysanders mehrbändige Händel-Biographie ist über ein halbes Jahrhundert alt und bricht schon beim »Messias« ab. Hat die Methode des Werks mit ihrem sachlichen Ablehnen alles bloß anekdotischen Beiwerks und mit dem breit angelegten Versuch, an Stelle himmelnder Heroengeschichte weitausgreifend die gesamte Musikentwicklung der Zeit zur historischen Einordnung des Helden heranzuziehen, voreinst Epoche gemacht und die musikwissenschaftliche Technik ruckhaft gefördert, so blieb das Buch dennoch oftmals in rein antiquarischem Kleinwerk stecken, und der allgemeine Kenntnisstand war gegen heute noch so gering, daß mancherlei entscheidende Fehlschlüsse in den Werturteilen nicht ausbleiben konnten. Wenn inzwischen öfters von einer Fertigstellung dieses grundlegenden Torso gemunkelt wurde, aber trotzdem nichts erfolgte, so mußte jedem Einsichtigen der Grund klar werden: eine einfache Fortführung dort, wo einem Chrysander die Feder entfallen, wäre unmöglich und zwecklos gewesen oder man hätte gleich mit einer so umstürzenden Neubearbeitung des Vorhandenen beginnen müssen, daß von Chrysanders stattlichem Bau kein Stein auf dem anderen geblieben wäre. Kretzschmars Händel war nach des Verfassers eigenem Urteil nur eine Jugendarbeit (die freilich viel Wertvolles enthält), Volbachs Buch hat nur als notdürftiger Lückenbüßer das von Chrysander hinterlassene Vakuum auszufüllen vermocht. Wohl aber haben wir in erster Linie von Max Seiffert eine Fülle wichtiger Tatsachenergänzungen, zumal über Händels Vorgänger, und Stilquellen erhalten; auch England hat allerlei schätzenswerte Kleinarbeit beigesteuert, und die neuere Musikwissenschaft hat überhaupt die Vor-, Mit- und Umwelt des Händelschen Schaffens unvergleichlich fester und breiter fundamentiert als zuvor, wofür die Denkmäler deutscher Tonkunst den ragendsten Beleg bilden. Im Vergleich zu der stets wachsenden Bach-Literatur blieb jedoch die eigentliche Händel-Ästhetik erstaunlich im Rückstand, weil ihr Zentralen wie die Neue deutsche Bach-Gesellschaft und deren Bach-Jahrbuch fehlten. Mit der Renaissance der Händel-Opern von Göttingen her hat sich das schlagartig geändert, und *Hugo Leichtentritt* hat vorerst einmal die dringliche Aufgabe übernommen, die neuere Händel-Literatur in dem Sammelbecken eines umfangreichen Werkes über den Großmeister aufzufangen.

Daß Leichtentritt etwas Wertvolles leisten werde, war dem weiten und jährlich wachsenden Kreis der Händel-Verehrer von vornherein klar, denn der Berliner Privatgelehrte, der sich auch als Komponist von Rang vielseitig betätigt hat, war durch seine »Geschichte der Motette«, eine Arbeit über Reinhard Keiser, durch scharfsinnige Chopin-Analysen und vor allem die vortreffliche Neubearbeitung des letzten Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte bereits bestens akkreditiert. In der Tat darf gesagt werden, daß sein »Händel« ein Volltreffer geworden ist, den ich innerhalb der Sammlung »Klassiker der Musik« zu den gelungensten Leistungen zähle. Gewiß hat Leichtentritt kein völlig neues Händel-Bild nach der Seite der historischen Bewertung und Einstellung geschaffen, und der zünftigen Musikforschung bleiben hier nach wie vor eine Fülle von Einzelfragen zu beantworten. Der Verfasser hatte sich aber offenbar diese Aufgabe auch nicht gestellt, sondern wollte vor allem das bis heute von vielen fleißigen Einzelhänden Geleistete ordnen und zu einem lebendigen Organismus zusammenstellen. Das was im Augenblick das Wichtigste, beanspruchte bereits eine gewaltige Arbeitsleistung und ist ihm vorzüglich gelungen: mit umfassender Kenntnis der gesamten internationalen Literatur verbindet er ein klares und gelassen abwägendes Urteil den geschichtlichen Tatsachen und Wahrscheinlichkeiten gegenüber, geschickt bändigt er die oft verwirrende Fülle unendlicher Gegebenheiten, um die Hauptlinien kräftig hervortreten zu lassen. Die Darstellung hält sich erfreulich von allem Verhimmeln, von allem romanhaften Übertreiben fern und läßt doch bei aller Sachlichkeit nicht die Wärme vermissen. Der Ausdruck ist prägnant und treffend, hie und da wird er sich bei bald zu erwartenden Neuauflagen noch etwas anmutiger gestalten lassen, und kleine Unebenheiten zwischen erstem und zweitem Teil sind leicht zu glätten; auch kleine Wiederholungen wären vielleicht zu streichen, und ich würde dafür plädieren, manches englische Zitat zu verdeutschen, damit das vortreffliche Werk sozusagen ein Volksbuch werden kann.

Die gewaltige Materie wird in viele kurze Kapitel gegliedert, so daß die Lektüre nirgends ermüdet, im Gegenteil liest sich alles außer-

ordentlich spannend. Überall wird Händels Leben in organische Beziehung zur jeweiligen Umwelt gesetzt und alles auf den neuesten Wissensstand gebracht. Besonders dankenswert sind die Zusammenstellungen über Händel-Bildnisse, über persönliche Erscheinung und Wesen (lehrreich ist es, daneben die geniale Händel-Charakteristik R. Rollands mit ihren Rabelaiszügen zu halten). Die bekannte Plagiatfrage wird mit großer Gerechtigkeit behandelt, Händel-Handschriften und -Drucke erfahren ebenso sachverständige Darstellung wie Händel-Bewegung und Händel-Stil. Gerade hier, zu dem Problem der Franzschen und Chrysanderschen Bearbeitungen etwa, zeigt Leichtentritt eine freundliche Billigung aller Verdienste auf den verschiedensten Seiten, die seiner Rechtlichkeit hohe Ehre macht, wiewohl mancher hier wohl auch schärfere Ablehnung in einzelnen Punkten gewünscht hätte. Doch tut die vornehme, unpolemische Milde seines Standpunkts gegenüber anderen Neuerscheinungen, z. B. Vrieslanders streitsüchtigem Buch über Ph. Em. Bach, wahrhaft wohl. Der Hauptwert des Leichtentrittschen Händel liegt nun aber in der Besprechung des Gesamtwerkes, soweit es in der Chrysanderschen hundertbändigen Ausgabe vorliegt; über die noch ungedruckten Stücke, von denen übrigens auch in Deutschland noch einiges zu finden ist, wird Leichtentritt wohl erst bei späterer Gelegenheit berichten. Die sehr konzentrierten Erläuterungen der Oratorien und Konzerte sind auch neben den Kretzschmarschen und Scheringschen Analysen durch Selbständigkeit und viele feine Bemerkungen wertvoll; das Kapitel über die Kantaten leuchtet erstmals in wenig bekannte Bezirke des Händelschen Schaffens tief hinein. Vor allem aber wird man mit großem Dank die rund zweihundert Seiten über Händels Opern aufnehmen; wo Chrysanders Buch hier sich vielfach in Zeitgeschichtliches und Wiedergabe der Pressestimmen verliert, läßt der neue Händel-Biograph mit bestem Gelingen die Partituren selbst sprechen (nach dem Gesamtplan der Sammlung ohne Notenbeispiele), und erleichtert zugleich durch gedrängte Erzählung der Handlung künftigen Händel-Bearbeitern die Auswahl, den Theaterbesuchern Händelscher Opern die Orientierung in dieser herrlichen, seit Oskar Hagen neubelebten Bühnenkunst. Vielleicht steuert der Verfasser künftig noch etwas mehr über die Probleme der Händel-Inszenierung bei, auch würde sich's später wohl empfehlen, der Chronologie entsprechend die Opern *vor* den Oratorien zu erläutern, da Leichtentritt ja mit Recht der neueren Anschauung beipflichtet, Händels Chorwerke seien eigentlich nur von der Seite seiner Musikdramatik her in ihrer Natur und Tragweite voll zu verstehen. Tabellen, Werkverzeichnis und ein eingehender Index machen das neue Händel-Werk zu einem höchst schätzenswerten Handbuch für Fachmann und Laien; dieses wird zweifellos ausgezeichnet die ihm gestellte Aufgabe erfüllen, der Kunst Händels neue Verehrer zuzuführen und der bereits vorhandenen Händel-Gemeinde vertiefte Kenntnis des Rodelinden- und Orlando-Meisters zu vermitteln. Man darf Verfasser und Verlag beglückwünschen, daß eine längst schmerzlich empfundene Lücke in der neueren deutschen Musikliteratur in so vorzüglicher Weise geschlossen worden ist und kann freudig die Hoffnung aussprechen, daß das stattliche Buch sich rasch nach allen Seiten verbreiten wird. *Hans Joachim Moser*

DEUTSCHES MUSIKJAHRBUCH: *I. Jahrgang. Herausgegeben von Rolf Cunz.* Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff in Essen.

Zu ergründen, nach welchen Gesichtspunkten der buntscheckige Inhalt dieses Jahrbuches zusammengestellt ist, wäre ein aussichtsloses Beginnen. Regellos reiht sich Aufsatz an Aufsatz; Wertvolles steht neben Belanglosem, Positives neben Phantastischem, Chronik neben Reklame. Mit einer nationalistischen Fanfare *Hans Pfitzners:* »Klare Scheidung« hebt das Buch an. In schärfster Form hält dieser deutsche Romantiker seiner ihm so wesensfremden Zeit den Spiegel vor, derb und drastisch geißelt er ihre Auswüchse, ungezügelt lodert sein Grimm auf gegen alles Undeutsche, an dem, wie Pfitzner pessimistisch prophezeit, unsere Kunst zugrunde gehen wird. Man muß dem ehrlichen Zorn des Künstlers, der sein Heiligstes verteidigt, die oft weit über das Ziel hinausstürmenden Temperamentsausbrüche zugute halten. — Mehrere der diesem Pfitznerschen Auftakt sich anschließenden Aufsätze beleuchten kritisch die brennendsten Fragen unserer gegenwärtigen Musikverhältnisse. Die Notlage der lebenden Tonsetzer, die Zusammensetzung des »neuen« Publikums, die Umgestaltung der Konzertprogramme, das Wesen der Kritik und die Ziele des jüngsten musikalischen Nachwuchses finden in Wilhelm Altmann, Hermann Unger, Rudolf Siegel, Hugo Leichtentritt, Heinz Tiessen und Paul Gräner beredte Fürsprecher. Es folgen dann

etwa 20 umfangreiche, zusammenfassende Berichte über die Opern- und Konzerttätigkeit aus fast allen größeren deutschen Kunststätten, die eine willkommene Übersicht über die Kunstbetätigung des letzten Jahres geben. In diesen Chroniken erblicke ich das wirklich Wertvolle dieses Jahrbuches; bei systematischerer Ausgestaltung — denn auch hier ist dieses Mal alles kunterbunt durcheinandergewirbelt — könnte sich aus diesem unzulänglichen Versuch ein brauchbares, als Nachschlage- und Orientierungswerk bald unentbehrliches, wirkliches Jahrbuch des deutschen Musiklebens entwickeln. Den Beschluß des Bandes bilden wahllos angereihte Abhandlungen aus dem Gebiet der Regie, des Balletts und der Operette, um ganz unvermittelt neben einem Wagner- (von Lorentz) und Mozart-Aufsatz (von Keußler) für die reichlich unbekannten, auch durch Abbildung vertretenen (einziger Bilderschmuck!) Komponisten: Hermann Kögler, Richard Greß und Max Scheunemann die Reklametrommel zu rühren. Sollte das etwa gar des Pudels Kern gewesen sein?

Julius Kapp

WILHELM ALTMANN: *Kammermusik-Literatur.* Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 3. vermehrte und verbesserte Auflage. Verlag: C. Merseburger, Leipzig 1923.

Unter Musikern und Kammermusikfreunden bedarf dieses Verzeichnis keiner Empfehlung mehr. Es hat seit den dreizehn Jahren seines Bestehens nicht nur getreulich seinen Dienst als Nachschlagewerk versehen, sondern, wie ich aus Erfahrung weiß, auch manch einen veranlaßt, in unbekanntere Regionen unserer Kammermusik, insbesondere der mit Bläsern, herabzusteigen. Mit ihren 170 Seiten überragt die neue Auflage die erste um ein beträchtliches, und daß Altmann nicht versäumt hat, Lücken auszufüllen und alles nur irgend noch Erreichbare aufzunehmen (darunter auch die wichtigeren Neudrucke älterer Werke), wird man auch ohne besondere Versicherung glauben. Das Büchlein gehört in jede ernsthafte Musikbibliothek.

A. Schering

SIEGFRIED OCHS: *Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. I. Aufbau und Leitung eines Gesangvereins.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Der Anregung, die ich in der »Musik« gab, ist Ochs rasch nachgekommen. Er gibt hier ein Stück seiner reichen Lebenserfahrung, indem er zeigt, wie er seinen Chor organisiert, geschult und zu den höchsten Leistungen angeleitet hat. Alles ganz knapp, aber so frisch, fließend und anregend geschrieben, daß man seine Freude hat. »Tradition ist Schlamperei« — das Wort Mahlers ist das Motto des Wirkens von Ochs; was durch Disziplin, durch straffe Zucht (möge auch unbedachte Kritik hier, wie in Bayreuth, den »Drill« tadeln), durch nie rastende Sorgfalt, durch Strenge und Fleiß erreicht werden kann — das schildert Ochs hier in der Theorie auf Grund seiner langjährigen Praxis. Nichts ist unwichtig, alles wird beachtet, selbst die Ordnung der Noten und die Entschuldigungszettel der Sänger. Und nun erscheint es so einfach, einen »Philharmonischen Chor« zu schaffen, daß man nur alle Rezepte des Büchleins zu befolgen braucht. Aber das Ei des Kolumbus legt sich nicht so leicht. Geist, Wille, Ohr, nie ermattende Energie: die braucht der Chorleiter. Doch wird ihm Ochsens Büchlein unschätzbare Fingerzeige geben; darum wird keiner daran vorübergehen dürfen.

R. Sternfeld

JULIUS RÖNTGEN: *op. 69. »Technik und Vortrag«.* Verlag: S. L. van Looy, Amsterdam.

Unter diesem Titel veröffentlicht der hochgeschätzte Amsterdamer Musiker eine Reihe von 25 Studien für Klavier (Ferruccio Busoni zugeeignet). Diese formvollendeten, musikalisch reizvollen und wertvollen Stücke behandeln ausgesuchte Probleme der neueren Klaviertechnik in einem nicht revolutionären, aber fortschrittlich gesinnten Geiste. Wird die Basis der Tradition nirgends verlassen, so ist gleichwohl nichts zu spüren von einer trockenen akademischen Manier. Kunstverstand, geläuterter Geschmack, ein offenes Ohr für die neuen Klangwerte und meisterliche Beherrschung des Stoffes im klavieristischen und kompositionstechnischen Sinne vereinen sich hier zu einer wohltuend abgerundeten, pädagogisch und künstlerisch gewichtigen Leistung. Blendet sie nicht durch die Blitzlichter des Sensationellen, so hat sie dafür gesunde Reife des Wachstums aufzuweisen. Stilistisch sind die Stücke als eine Verbindung von Etüde und Stimmungsbild, Prélude im Chopinschen Sinne anzusehen. Eine kernhafte Melodik, die vom Volkslied herstammt, der Brahmsschen Weise verwandt, verbindet sich hier mit einer an neue französische Klaviermusik gemahnenden, präzis gezeichneten Art des Klaviersatzes zu einem Klang von nicht geringen Reizen.

Hugo Leichtentritt

MUSIKALIEN

CHR. W. GLUCK: *Don Juan (pantomimisches Ballett) herausgegeben als Band 60 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Jahrg. 30 Teil 2) von Robert Haas. Dazu derselbe in »Studien zur Musikwissenschaft«, herausgegeben von Guido Adler, Heft 10.* Verlag: Universal-Edition, Wien 1923.

Ist von einer Gesamtausgabe der Werke Glucks, die als »zweite Reihe« der österreichischen Denkmäler mit Aberts Partiturausgabe des Wiener »Orfeo« eröffnet wurde, zugunsten einer Arbeitsteilung zwischen den verschiedenen deutschsprachlichen Denkmälerkommissionen Abstand genommen worden, so erfreuen uns die Wiener Musikgelehrten doch wieder nach längerer Pause mit der längst erwünschten Partitur von Glucks berühmtem Tanzwerk, die in Anbetracht der primitiven Technik des Trautweinschen Klavierauszugs doppelt förderlich erscheint. Der Wiener Choreograph Franz Hilverding, zu dessen Charakterszenen Ignaz Holzbauer die Musik schrieb, sein Nachfolger Gasparo Angiolini im Bunde mit Gluck und später mit Starzer, der geniale Tanzpoet Noverre in Stuttgart mit dem etwas primitiven Rudolph, dem wesentlich bedeutenderen Florian Deller als musikalischen Helfern (auch für Mozarts »Les petits riens« schrieb Noverre den später verschollenen Text), später noch Vigano mit seinen von Beethoven vertonten »Geschöpfen des Prometheus« stellen die Hauptkapitel einer reizvollen Sondergeschichte des tragischen Balletts dar; die von J. J. Rousseau bewirkte Abspaltung des pantomimischen Mimo- und Melodrams kann hier außer Betracht bleiben. Den Schlußpunkt bildet vorläufig wohl R. Straußens Josephslegende, falls sie nicht zu neuem Ausgangspunkt werden sollte. So wichtig musikgeschichtlich die Leistungen Holzbauers und Starzers (noch ungedruckt), sowie von Rudolph und Deller sind (Neuausg. von Abert in den deutschen D. d. T.), so kommen künstlerisch doch nur Gluck und Beethoven heute noch in Betracht, ersterer zumal auch im Hinblick auf Mozarts »Don Giovanni«. Daran gemessen, nimmt sich die Glucksche Partitur freilich auch für den Orpheus-Enthusiasten ein wenig wie ein fesselndes Kuriosum, nur als bedeutender Auftakt aus. Eröffnungs- und Schlußszene des »Don Giovanni« müssen für alle drei Akte des »Don Juan« hinreichen; dennoch wird der Kern des Dramas vollkommen gegeben, und heutige Tanzkünstler könnten mit Aussicht auf Erfolg (freilich wohl unter starken Kürzungen) den Versuch szenischer Neubelebung getrost wagen. Die Musik fesselt durch Ausdrucksgewalt und Plastik — man verfolge etwa den packend bildhaften Dialog zwischen Don Juan und dem Convitato auf dem Kirchhof (Nr. 30); die bei Gluck sonst wohl nie wieder so reiche Heranziehung von Erinnerungsmotiven erhöht die Verständlichkeit der Tongebärden wie die organische Einheit des Ganzen, das auch durch glückliche Gegensätze sich reizvoll gliedert, viele Sätze hat der große Meister mit vollem Recht der Wiederaufnahme in seine »Armida« und »Iphigenie in Aulis« für wert gehalten; bis gegen 1790 durfte sich das temperamentvolle Werk auf der Bühne lebendig erhalten. Die Neuausgabe und die Abhandlung zeigen die gewohnte Sorgfalt des ausgezeichneten Herausgebers.

Hans Joachim Moser

FRIEDRICH DER GROSSE: *Solo per il Flauto traverso Nr. 122.* Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Diese Sonate Friedrichs des Großen mit beziffertem Baß, deren Originalschrift als Geschenk der Kaiserin Augusta an Liszt sich im Liszt-Museum zu Weimar befindet, ist von *Oskar Fischer* durchgesehen und von *Otto Wittenbecher* mit Klavierbegleitung versehen worden, zwei Künstlern, denen wir bereits eine treffliche Auswahl Quantzscher Flötensonaten verdanken. Sie beweist, daß der große König den Kompositionsstil der damaligen Zeit durchaus beherrscht hat, und wird wegen ihrer gutmusikalischen Struktur in historischen Konzerten und in der Hausmusik gern Verwendung finden. Die äußere Ausstattung ist vortrefflich. *Wilhelm Altmann*

PAUL KRAUSE: *Choral-Meditationen op. 26, Heft 1—3, Novelletten op. 28.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Bei aller Anerkennung der Begabung Krauses für »aparte« Klänge und seines Geschickes für kleine Formen darf man nicht verhehlen, daß der eigentliche musikalische Gehalt dieser Miniaturen nur gering ist. Anspruchsvolle Hörer dürften durch diese Kompositionen jedenfalls nicht lange gefesselt werden. *Fritz Heitmann*

JOSEF MATTHIAS HAUER: *Atonale Musik. Klavierstücke 1922.* Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde. Carl Haslinger qdm. Tobias, Wien I.

Ein rein objektives Werturteil darüber abzugeben ist schon deshalb äußerst gewagt, da bisher jede Vergleichsmöglichkeit fehlt, weil eben Hauer der erste ist, der uns die atonale Musik bringt. Man müßte Prophetengabe besitzen, um sagen zu können, ob Hauer nur Vorläufer oder schon der Messias ist, der uns die Erlösung bringt, deren die jetzige Musikwelt bedarf. Es ist wohl völlig ausgeschlossen, Hauers kompositorisches Schaffen zu erfassen, ohne Vorkenntnisse seiner Schriften zu besitzen. Hierin liegt das vorläufig Anfechtbare seines Werkes, und die Streitfrage, ob Musik erst *verstanden* und dann *erfühlt* werden soll, kann auch hier nicht endgültig gelöst werden.

In Hauers Fall werden die Zeit und die Entwicklung der Menschen ihm den gehörigen Platz anweisen und über seine Bedeutung belehren. Die Mehrzahl der Menschen von heute wird dieser Musik ohne jedes innere Verständnis gegenüberstehen, weil wir eben seit Bach Wege geführt wurden, die uns von der Musik als solcher entfernten und mit dem »Ding an sich« kaum noch etwas zu tun hatten. Es muß doch einen tieferen Grund haben, daß Bach uns immer noch Anfang und Ende zugleich bedeutet. Ein Ende aber gibt es nicht! Und so müssen wir auf den Fortgang warten und ihn suchen. Einige gibt es schon heute, die die absolute Reinheit Hauerscher Musik fühlen und zugleich auch erkennen, daß hier durch ihn die Möglichkeit gegeben ist, den Weg zurückzufinden, den wir — bewußt oder unbewußt — verlassen haben, um uns in einer Wildnis von Literatur- und Programmmusik, Auslassung persönlicher Gefühle und ähnlicher Angelegenheiten, die eben mit Musik an sich nichts mehr zu tun haben, zu verirren. Der Verstand erarbeite sich Hauers Theorie, damit Gefühl seine Praxis erobern kann. Je schneller und vorurteilsloser wir es tun, um so mehr Zeit und Mühe ersparen wir den nach uns Kommenden, die den Weg zur absoluten Musik gehen werden. Um zu wiederholen: ohne Vorkenntnisse seiner Absichten müssen diese Klavierstücke äußerst befremdend wirken, oder man gehört zu denen, die ihr »wohltemperiertes« Gehör durch das Nichtanhören nach-bachischer Musik noch nicht »verdorben« haben. Wo aber sind die? Hauer sendet den beiden Heften eine »Belehrung« voraus, die bei der Begrenztheit des Platzes natürlich nur eine allerkleinste Andeutung geben kann. Es sind ja so völlig andere und für den jetzigen Menschen wieder neue Voraussetzungen, die das Anhören und Ausführen dieser Musik erfordern. Neu erscheint sie uns, die wir zeitlich noch Beethoven, den Romantikern und Wagner nah sind, und doch auch wieder alt, da wir innerlich dem heiligen Johann Sebastian nah sein müssen. Wenn Hauers Musik sich durchsetzt und erhält, so liegt es daran, daß sie über allem Persönlichen steht und sich logisch aufbaut nach einem Gesetz, das über allem steht und noch tiefer begründet ist als die absolute Musik selbst, das sie erst entstehen ließ. Tonart, Takt löst das Gesetz auf, es bleibt ein klingendes Melos, das logisch-mathematisch konstruiert ist. Kritik kann nur subjektive Wirkung wiedergeben! Ruhe, Reinheit. Ein Losgelöstsein von allem Überflüssigen, das die »Musik an sich« entstellte. Reinste Abstraktion in reinste Konkretion gewandelt. Als »Kompositionen« im bisher üblichen Sinne nicht zu betrachten. Entstehen nicht nach musik-theoretisch-harmonischen Gesetzen, sondern nach einem eigen geschaffenen, und sind allein nach dessen Maß zu messen. Nicht vom Gesichtspunkt eines Wagner- oder eines anderen -ianers überhaupt, sondern vom Standpunkt eines Menschen aus, der danach strebt, von allem die Quintessenz zu erfassen, ist diese Musik zu bejahen. Daß kompositionell weitere Möglichkeiten gegeben sind, als Hauer sie hat, scheint zweifellos. Von hergebrachten Worten ließe sich vielleicht nur das Wort »Charakter« auf die einzelnen Stücke anwenden. Viele von ihnen werden den meisten Menschen »eintönig« erscheinen. Dann sehe man sich daraufhin die Chopinschen Klavierwerke oder die Wagnerschen Opern an. Besonders hervorheben möchte ich im 1. Heft Nr. 4 und 6 und im 2. Heft Nr. 11, 13, 17, 19, 20, die die in der Belehrung angegebenen 479, 001, 600 Melosmöglichkeiten und die unbegrenzten rhythmischen und harmonischen Deutungen ahnen lassen. Was allerdings die Ausführung anbelangt, so erscheint sie ungeheuer schwierig. Nur ein völlig sich Einfühlender wird sie nachschaffen können, denn ein Nachschaffen ist es, da es in der Natur dieser Musik liegt, daß man sie weder dynamisch noch mit Tempoangabe bezeichnen kann. Es bleibt dem Spielenden überlassen und es liegt an ihm, ob er sich als Wiederkäuer oder mehr erweist. Für Chopin und Liszt genügt ein Virtuose, Hauer braucht einen Menschen. Den Menschen von morgen. Die Zeit wird kommen.

H. Orthmann

WILHELM GROSZ: *Kleine Sonate für Klavier zu zwei Händen. op. 16.* Verlag: Universal-Edition, A.-G., Wien und Neuyork.

Grosz hat mit harmlosen Variationen über ein Thema von Grieg begonnen und nach mancherlei Werken in klassizistischen Formen schließlich durch seine Musik zu Franz Werfels »Spiegelmensch« und »Bocksgesang« allgemeines Aufsehen erregt, wenngleich nur den Beifall einer Minderheit gefunden. In der »Kleinen Sonate« bleibt er den überkommenen Formen treu, doch zeigt er sich in der harmonischen Gestaltung als Kind seiner Zeit, dem man die Schrekersche Schulung anmerkt. Wer so viel Geist und Witz besitzt wie Grosz, der vermag Althergebrachtes und Neues so zu vereinen, daß etwas Einheitliches, organisch Gewachsenes entsteht. Tiefe der Empfindung ist freilich auch bei dem langsamen Satz nicht erkennbar, aber die geschickte Hand eines geschmackvoll gestaltenden Musikers hilft über eine gewisse Leere hinweg. Für ein neues Pathos scheint unsere Zeit noch nicht reif zu sein, und es ist schon viel, wenn eine neue Technik nicht Selbstzweck wird, sondern wie hier ganz unaufdringlich das Aussprechen neuer Ideen vorbereitet. Daß die »Kleine Sonate« den Eindruck erweckt, sein Schöpfer sei zu Größerem befähigt und berufen, ist gewiß ein Zeichen dafür, welch starke Musikalität in diesem an und für sich nicht bedeutenden Parergon steckt. *Richard H. Stein*

HEINRICH KAMINSKI: *Toccata,* Universal-Edition, Wien.

Eine starke Talentprobe ist diese Toccata (im Stil einer Improvisation über den Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«). Nach einleitendem Pedalsolo türmt sich in herbeigenwilliger Art ein prachtvoller Anfangsteil auf, dem ein dunkler in querständig-harter linearer Polyphonie gehaltener Trio-Mittelteil folgt. Aus der unfruchtbaren Grübelei auch dieser Nacht erhebt sich endlich in kühnen Schwüngen der Choral vom »schönleuchtenden Morgenstern«, um »hoch und sehr prächtig erhaben« auszuklingen. Sehr bemerkenswert ist die für die Ausführung gegebene Forderung des Komponisten, sich auf den angegebenen Manualwechsel beschränken und auf die Anwendung der Schweller sowie auf jegliche »Farbigkeit« überhaupt verzichten zu wollen, da solches dem Geist des Werkes widerspräche — eine Mahnung für die Organisten, nicht aus aller und jeder Orgelmusik ein Turnreck für Registrierkunststücke aller Art zu machen, sondern aus dem *Stil* einer Komposition die richtigen Grundsätze für ihre klangliche Darstellung zu finden. *Fritz Heitmann*

KAROL SZYMANOWSKY: *Fünf Gesänge, op. 46* (Slopiewnie). Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die unermüdliche Universal-Edition erscheint uneigennützig. Sie bringt hier fünf Lieder des modernen polnischen Komponisten, die er für seine Schwester, die Sopranistin Szymanowska geschrieben hat. Es sind Lieder voller Süße und Naturfrische; Lieder, aus denen ein sehnsüchtig Begehren spricht, den Klang der polnischen Nationalmusik anderen nahe zu bringen. Doch da sind Hemmnisse: das ist in erster Linie die unglaubliche Schwierigkeit dieser Gesänge, für die eine hohe Sopranstimme, die mühelos Koloraturen bewältigt, nötig ist. Zweitens muß eine Sängerin die Lieder singen, deren musikalisches Können dem technischen ihres Begleiters zumindest gewachsen ist. So glaube ich, daß es nur erst ganz wenigen Musikern gelingen wird, den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden und daß das Liederheft schließlich dem Publikum vorerst ein Buch mit sieben Siegeln bleiben wird. *Ernst Viebig*

VITTORIO RIETI: *Variazioni sopra un tema cinese per Violino e Pianoforte.* Universal-Edition, A.-G., Wien und Neuyork.

Unsere Kenntnis der chinesischen Musik beruht vorwiegend auf englischen und französischen Publikationen; unter den Verfassern befinden sich nur wenige Fachleute, und auch diese haben die von ihnen aufgezeichneten Melodien unserem Musiksystem angepaßt, so daß wir uns aus der vorhandenen Literatur allein kein klares Bild machen können. Rieti hat eine fünftonige Liebesmelodie aus der 1884 in London erschienenen Sammlung von I. A. van Aalst seinen Variationen zugrunde gelegt. Auch in der Begleitung verwendet er ausschließlich die fünftonige, halbtonlose Skala a, h, d, e, g. Man muß schon ein sehr guter Musiker sein, wenn man mit diesem kargen Material ein so überaus reizvolles Werkchen wie das vorliegende schaffen kann. Es ist blitzsauber durchgearbeitet und wirkt bezaubernd in seiner leichten, spielerischen Anmut. *Richard H. Stein*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Korngolds »Tote Stadt«, die Frühjahrsgabe unserer Staatsoper, hatte solange auf sich warten lassen, war über so viele andere Bühnen gegangen, daß von einer Premierenspannung nicht die Rede sein konnte. Immer klarer hat sich das Bild des Komponisten unter den heutigen Schaffenden abgezeichnet: Phänomen an Begabung, doch leicht in Niederungen abgleitend. Wir stehen vor einer an Effekten überernährten Partitur. Wir freuen uns des Musikertemperaments und einer leichten Hand, die sich, vom sicheren Instinkt geführt, aller Mittel der Oper bedienen, bedauern aber immer wieder, daß in dem also Begabten keine Hemmungen spürbar werden. Gewiß, Korngold krankt nicht am Intellektualismus unserer Zeit, aber es fehlt ihm auch das erforderliche Maß an Selbstkritik, das nur im harten Kampf zu erwerben ist.

Da weder Handlung noch Musik in ihrem des Erfolges allzu sicheren Ineinandergreifen ausführlich zu besprechen sind, lenkt sich der Blick von selbst auf die Darstellung. Zwei Künstler, *Richard Tauber* und *Lotte Lehmann*, beide Gäste, wenn auch für längere Zeit verpflichtet, sorgten für Niveau. Tauber allerdings in seltenem Gleichklang von Gesang und Spiel, in höherem Grade als die stimmlich ausgezeichnete, aber erotisch unbewegte Lotte Lehmann. *Georg Széll* führt das Orchester zum ersten Male an verantwortlichem Posten, und zwar so, daß die dauernde Überhitzung dieser Partitur sich im Klang ausdrückt.

Sonst ist, außer einer nur halbfertigen Neustudierung des »Figaro« unter *Kleiber* von Taten der Staatsoper nichts zu berichten. Denn auch *Battistini*, in Berlin als ewig jugendlicher Veteran der Gesangskunst immer wieder umjubelt, hat diesmal den vulkanischen Boden der *Großen Volksoper* zum Schauplatz seiner selbstverständlichen Triumphe gemacht. Ja, vulkanisch bleibt dieser Boden wie der des *Deutschen Opernhauses*, auf den *Leo Blech* noch immer nicht zurückgekehrt ist. Kein Wunder, daß alle berühmten Dirigenten mit diesem Hause in Verbindung gebracht werden. Aber, soll ich prophezeien? Wenn erst die Luft rein ist, wenn der Aufsichtsrat sterilisiert ist, wird Blech . . . Auch ein bulgarischer Sänger, *Peter Raitscheff*, in dem ein glänzender Tenor von seltener Spielfähigkeit heranreift, taucht neben der unwandelbar meisterlichen Frau *Cahier* als Gast auf. Es gibt also Augenblicke, wo die alte Oper ihre leidenschaftlichen Wallungen erlebt.

Adolf Weißmann

AACHEN: Die Aachener Bühne hat sich seit einigen Jahren in Schauspiel und Oper mehrfach in den Dienst zeitgenössischer, fortschrittlicher Kunst gestellt, fast immer mit unbestrittenem künstlerischen Erfolge. Der um die Volksgunst unbekümmerten, energisch voranschreitenden Führung des Intendanten *Sioli* und Opernleiters *Erich Orthmann* folgte dabei die große Masse des Publikums nur zögernd und nicht ohne Bedenken. Aus dem Kreise der nicht völlig Ahnungslosen wuchs dabei im Laufe der Jahre schließlich eine Kulturgemeinde heran, die Sioli und Orthmann ungern, den einen nach Mannheim, den anderen nach Düsseldorf scheiden sah. Man darf erwarten, daß *Otto Maurenbrecher*, der von Krefeld kommende neue Intendant, die Aachener Bühne in künstlerischem Geiste weiterführen wird.

Malipieros »*Sette canzoni*«, »sieben Lieder«, (übersetzt von Erich Orthmann und Willi Aron), die hier ihre deutsche Uraufführung erlebten, gehören der Idee nach zu der Ära Sioli-Orthmann, deren Mut, ein Werk, das in Musik und Szene aller Tradition Hohn spricht, das bei seiner vor zwei Jahren in Paris erfolgten Uraufführung einen kleinen Theaterskandal hervorrief, für ihre Bühne erworben zu haben, alles Lob verdient.

Die sieben Lieder bilden das Mittelstück der dreiteiligen Orfeide: I. Orpheus schließt die typischen Gestalten der italienischen Komödie in einen Schrank, die Personen der Sette canzoni werden aufgefordert, in neuer natürlicher Art zu singen. II. Sette canzoni. III. Die Wirkung eines Puppenspiels auf die verschiedenen Klassen der Gesellschaft: nur die Kinder in ihrer unbefangenen Hingabe an das Gebotene sind die richtigen, vom Dichter erwünschten Zuschauer.

Der von Malipiero angekündigte Bruch mit dem Herkömmlichen ist vollkommen und bis zum letzten Ende durchgeführt. Theatralischer Glanz, Arien, wohlgerundete Szenenabschlüsse durch Ensembles und aufgedonnerte Schlußkadenzen fallen fort. Um ein Lied volkstümlichen Charakters herum gruppiert sich irgendein Ereignis, ein Ausschnitt aus der Komödie des Menschenlebens, der in krasser Unaufgelöstheit die Mißklänge und Härten des Erden-

daseins unterstreicht. Man könnte fast an eine künstlerische Prägung des pessimistischen Grundgedankens, daß die existierende Welt von allen denkbaren die schlechteste sei, glauben. Die alte Tragödie, die selbstgeschaffene, künstlich-künstlerisch aufgebaute Konflikte in schöner harmonisch gegliederter Einheit aufgehen läßt, wird hier Lügen gestraft: die Lebensunwahrheit idealistischer Kunst- und Lebensauffassung auf siebenfache Weise dargetan.

Von den sieben inhaltlich nicht zusammenhängenden, nur durch den gemeinsamen pessimistisch melancholischen Grundzug zusammengehörige Szenen einige typische Beispiele: Ein Straßensänger verleitet durch sein Lied ein junges Weib zum Verlassen ihres Mannes, eines blinden Bettlers. — Ein Mädchen betet an einem Totenbett. Draußen singt der Geliebte ein Ständchen und wirft Blumen durchs Fenster. — In einer Feuersbrunst, deren Schrecken ihn nicht bedrücken, singt der die Feuerglocke läutende Glöckner ein gemeines Lied.

Was tut die Musik bei diesen Angelegenheiten? Ihres alten Rechts und ihrer alten Kraft, die Dinge in schönes Licht zu setzen, Härten abzuschleifen, das Gefühl über den Verstand kommen zu lassen, wird sie von Malipiero beraubt. Es ist eine Musik, wie sie in Deutschland nicht wachsen kann. Am gefühlsmäßigsten gibt sie die Stimmungsgrundlage der Szene, markant und knapp; im übrigen beschränkt sie sich auf objektive Schilderung und Unterstreichung des Gegenständlichen, auf die Verschärfung der in der Szene gestellten Gegensätze. Hörer, die von Musik gefühlsmäßig beeindruckt, irgendwie aus dem Alltag »emporgehoben« werden wollen, stehen hier ratlos. Die kaltsachlichen Beobachter der Dinge kommen zu ihrem Recht. Wir sollen nicht durch Mitleid und Furcht und was sonst noch geläutert werden, wir sollen klar sehen, was sich ereignet, und wir sollen einsehen, daß es sich notwendig und folgerichtig ereignet.

Es ist oft gesagt worden, daß die Erneuerung in der Kunst nicht aus der ewigen Wiederholung des Gleichen, aus dem beständigen Drehen um markante Punkte herum, nicht aus der folgerichtigen Weiterführung einer »Richtung« herkommen kann. Malipieros Szenengestaltung und seine Musik dazu bedeutet ein Vonvorneanfangen, eine Rückkehr zum primitiven Kunsterlebnis. Das schließt nicht aus, daß man dem musikalischen Idiom gewisse verwandtschaftliche Beziehungen mit dem französischen Impressionismus nachweisen kann. Die Aufgabe, die hier einer neue Wege suchenden Musik zuteil geworden, läßt uns klar sehen, warum uns der eigentliche Gehalt an Musik dürftig erscheinen muß. Germanische Hörer sind zu sehr an aktives Miterleben und innere Mitarbeit und Verarbeitung gewöhnt, um das fortwährende Abwandeln gleicher Themen und Tonfolgen nicht ermüdend zu finden. Mit dem Primitivcharakter der Musik hängt es auch zusammen, daß wir bald dahinter kommen, welche Kniffe und Rezepte der Komponist gern wiederholt. Das alles liegt in der Natur der Sache und darf nicht das Ohr vor den zahlreichen Schönheiten und demneuartigen Reiz vieler Stellen verschließen. Den Musiker mag besonders die zweite Szene fesseln, deren Vorspiel eine bekannte gregorianische Choralmelodie über archaistisch kadenzierende Akkorde legt. In der Szene selbst umschweben wundersam geführte kontrapunktische Linien den monotonen Wechselgesang der Mönche, die im Hintergrunde des Chors die Litanei singen. Dieses visionär gesehene Bild allein beweist das hohe Künstlertum Malipieros. — Schneidende harmonische Härten führen in die Brutalitäten einer Wahnsinnsszene ein, die sich in jähen Stürzen zwischen freundlichen Visionen und Schmerzausbrüchen bewegt. Nach einem grotesken, von Mussorgskij-Rhythmen unterlegten Verwechslungssketch — der Betrunkene — verschärfen sich die musikalischen Gegensätze. Trauermotive und Liebesseufzer, Schrecken und Zote, Aschermittwoch und Karneval stehen unvermittelt gegeneinander. Alles Raffinement der Orchestralfarbenmischung, der ganze Mut und die Rücksichtslosigkeit des Neutöners werden aufgeboten, um uns zu zwingen, mehr mit Interesse als mit Wohlgefallen an den Vorgängen teilzunehmen.

Soll man erörtern, ob sich der sehr originelle Gedanke Malipieros in irgendeiner Weise durchsetzen wird, ob er sich namentlich für die Gestaltung größerer Dinge verwenden läßt? In der Kunst ist das Wort »niemals« so oft durch die Ereignisse widerlegt worden, daß wir seine prophetische Verwendung allmählich verlernt haben dürften. Nehmen wir die Sache als einen interessanten Versuch, neue Gebiete zu erobern, als einen Beweis für den Mut und die Selbständigkeit eines Künstlers, von dem die Welt viel erwartet.

Die Aachener Aufführung hinterließ geteilte Eindrücke. *Anke Oldenburgers* Bühnenbilder beweisen aufs neue die außerordentliche Fähig-

keit dieser Künstlerin, auch neue ungewohnte musikalische Eindrücke raumschöpferisch zu gestalten.*) Der Spielleiter Dr. *Aron* hielt auf Deutlichkeit namentlich in der Ausführung der vielen, zum Teil von Schauspielern besetzten stummen Rollen. Kapellmeister *Herzfeld* hatte Mühe, das ungewohnte Partiturbild zu klären. *Erich Orthmann*, der an diesen Platz gehört hätte, war aus undurchsichtigen »kunstpolitischen« Gründen aus der ganzen Angelegenheit herausgehalten worden. Die Sänger konnten nur zum Teil befriedigen. Hier werden Personalreformen einzusetzen haben. Die Vorstellung wurde von den Fortschrittlichen beklatscht, auch vernahm man einiges Zischen, welch letzteres hoffentlich nicht die neue Leitung von neuen Taten abhalten wird. *Wilhelm Kemp*

AMSTERDAM: Die niederländische Oper — in ihrer letzten Erscheinungsform »Nationale Oper« genannt — ist wieder einmal völlig erledigt. Es hat sich aber schon ein neues Unternehmen gebildet, unter dem Namen »Gastoper«. Man will deutsche, italienische, französische und holländische Oper in den ursprünglichen Sprachen bringen. Die Anregung geht von *Cornelis Bronsgeest* aus, der in den letzten Jahren schon häufiger mit einem kleinen Ensemble aus Berlin herüberkam. Er hat sich nunmehr mit Dr. G. de Koos, einem hier seit einigen Jahren erfolgreich tätigen Konzertagenten vereinigt, um diese Gastopernvorstellungen zu einem integrierenden Bestandteil des holländischen Musiklebens zu machen. Die bisherigen Leistungen erreichten noch kein künstlerisches Niveau. Abgesehen von einigen guten solistischen Kräften wurden auch bescheidene Ansprüche nicht befriedigt. Eine Vorstellung des »Don Juan« wirkte geradezu peinlich.

Unter diesen Umständen bleibt die in Verbindung mit dem *Concertgebouw* wieder aufblühende »*Wagner-Vereinigung*«, die schon historische Verdienste um die Pflege der musikdramatischen Kunst in Holland hat, von grundlegender Bedeutung. Ihre letzte Tat waren zwei Aufführungen der »Ariadne auf Naxos« im Rahmen des großen Strauß-Festes. Unter des Komponisten Leitung bot das Ensemble der Wiener Staatsoper im Verein mit den Elitekräften des Concertgebouworchesters eine wirkliche Musterdarstellung des genialen Werkes, das bei dieser Erstaufführung in Holland durchschlagenden Erfolg erzielte. *Rudolf Mengelberg*

*) In einem der nächsten Hefte werden wir zwei dieser Szenenbilder veröffentlichen.
Die Schriftleitung

BERN: Trotz ernster finanzieller Sorgen hat nun das Stadttheater nach schweren Geburtswehen Korngolds Traumoper »Die tote Stadt« doch noch herausgebracht. Dank trefflicher Vorbereitung fand die Erstaufführung des mit dramatischer Hochspannung influierten Werks eine begeisterte Aufnahme, die auch in den Wiederholungen einstweilen standhielt. Direktor *Pepplers* Stilisierungstendenz war ganz auf die Groteske eingestellt, *Kohlunds* Straßenbild ein magisches Meisterstück und Kapellmeister *Hohlfeld* brachte die schwierige, an Exzentrizitäten reiche Partitur zu vollem Erklingen. *Else Peppler* verlieh der Zwiegestalt Marie-Marietta ihre reife Gesangs- und Gestaltungskunst, während der nun nach Altenburg berufene *Walter Schär* manchmal den Paul hätte dramatischer akzentuieren dürfen. Die lyrischen Intermezzi wurden von *Magda Strack* (Brigitta) und *Weltner* (Pierrot) stimmungsvoll intoniert. Korngolds Musik stellt ein wirksames Kompromiß von Straußscher Gotik und Puccinischem Romanismus dar, dem ein Schuß semitischer Melancholie beigemischt ist. Bei aller imponierenden Virtuosität der technischen Machtentfaltung hat man doch den Wunsch, daß sich seine eigene Persönlichkeit mehr an die Oberfläche herauswagen sollte. Am Schluß der Saison erscheinen wieder Wagners »Parsifal« und Fr. Kloses dramatische Sinfonie »Ilsebill«. *Julius Mai*

BREMEN: Endlich ist Mussorgskijs »Boris Godunoff« auch hier in einer sorgfältigen Aufführung zur Tat geworden. Und auch hier wirkt das Werk luftreinigend, aufklärend, wie ein Gewitter, das die intellektuell mühsam gepflegte Expressionskunst unserer Modernen durcheinanderwirbelt und lächerlich macht. Nur aus dem innigen Zusammenhang mit der Seele des Volkes wird echte Kunst geboren. Nicht aus der internationalen Intelligenz von Rasseentwurzelten und Heimatlosen. Die elementare slawische Rasseechtheit in Rhythmik und Harmonik der Mussorgskijschen Musik wirkt trotz Rimskij-Korssakoffs moderner Instrumentation überwältigend. Wenn doch unsere Musiker aus dieser Lehre lernen wollten! Mussorgskij blieb leider der einzige Lichtpunkt des Spielplans, der jetzt wie stets vom »Tiefland« zur »Traviata«, von dem »Cavalleria«-

»Bajazzo«-Greuel zum »Troubadour«, »Rigoletto« usw. pendelt, nur daß jetzt Gäste über Gäste erscheinen, um das Publikum zu locken und die einheimischen Opernkräfte zu diskreditieren. Das ist Raubbau. Dem steht als einziger Ansatz zum Aufbau für das nächste Jahr die Gewinnung eines zu guten Hoffnungen berechtigenden jungen Heldentenors, *Karl Depser*, gegenüber. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Der Versuch einer Wiedererweckung von Marschners romantischer Oper »Templer und Jüdin« ist nicht geglückt. Die Bearbeitung von Hans Pfitzner hat an dem alten Libretto, das nur eine glatte Bilderreihe und noch dazu eine arg verworrene ist, nichts Wesentliches gebessert. Aus der einst hochberühmten Partitur haben sich die lyrischen Chornummern und die Strophenlieder der beiden Buffi noch einiges Leben bewahrt, das Pathos der großen Arien und Duette ist unrettbar verblaßt. Die Aufführung (Dirigent *Ernst Mehlich*, Spielleiter *Friedrich Schramm*) blieb konventionell und vermochte nicht das Schicksal des verstaubten Werkes günstig zu wenden. Die Hauptrollen lagen bei *Violetta da Strozzi*, *Josef Witt* und *Karl Rudow*. Eine durchgreifende Reform unserer »Ring«-Aufführungen schuf, als Dirigent und Regisseur zur Vollendung strebend Intendant *Heinrich Tietjen*. Die großzügige Inszenierung Tietjens brachte bedeutsame Verbesserungen, die er bei der ersten Wiederholung des »Ringes« noch weiterhin steigerte. Von den Einheimischen gaben *Marga Dannenberg* (Fricka), *Richard Groß* (Wanderer), *Hans Hauschild* (Mime) musterhafte Gestaltungen, desgleichen der als Gast firmierende *Adolf Löltgen* (Siegfried-Götterdämmerung) und *Bella Fortner-Halbaerth* (Brünnhilden), während *Elisabeth Löltgen* (Sieglinde) bei schöner poetischer Durchdringung ihrer Aufgabe an dramatischer Kraft zu wünschen übrigließ. Eine Neustudierung von »Figaros Hochzeit« empfing ihren feinsten Reiz durch die elegante Stabführung von *Felix Wolfes* und den beschwingten Komödienbrio der Spielleitung *Julius Wilhelmis*. Die Brünnhilde in der »Götterdämmerung« sang *Maria Satzinger* aus Zürich auf Anstellung, vermutlich mit dem angestrebten Erfolg. Sie ist eine gewaltige Erscheinung und eine Schauspielerin von nicht gewöhnlicher Ausdrucksfähigkeit. Die schöne, schlanke Stimme besitzt in Höhe und Tiefe noch nicht die Vollreife für heroische Partien dieses Ausmaßes.
Erich Freund

BUKAREST: Die rumänische Staatsoper wurde von der Regierung ihrem bisherigen Generaldirektor *Georgescu* mit einer jährlichen Subvention von 16 000 000 Lei konzessioniert. Die bisher staatliche Institution wird somit zu einem privaten Unternehmen, bei dem es nun weniger auf *Kunst* als auf *Verdienst* ankommen wird. Die Konzessionierung konnte bis Februar nicht durchgesetzt werden, wegen der erklärlichen Erregung, die ihre Nachricht in der öffentlichen Meinung hervorgerufen hatte. Scharfe Angriffe der gesamten rumänischen Presse gegen den willenlosen Minister zwangen diesen wenigstens zu einer vorsichtigeren Haltung. Auf Drängen des Hofes hin mußte der Minister aber nachgeben. Anscheinend gegen seinen Willen. Über Nacht wurde die Sache perfekt und platzte morgens als eine ungeheure Bombe. Allgemeine Entrüstung folgte diesem Ereignis, das in den Skandalannalen der rumänischen Wirtschaft wohl einzig dasteht. Man erfuhr nur allzubald, daß hinter dem Strohmanne Georgescu eigentlich *andere*, weit mehr interessierte Politiker steckten. Die unmittelbare Folge davon war die Demission sämtlicher hervorragender Sänger der Oper, die sich durch die Konzession stark bedroht fühlten. Dieser demonstrativen Haltung der Sänger folgte dann ein Boykott des empörten Publikums. Die Oper spielt zwar weiter, aber vor leeren Häusern und mit Besetzungen allerletzter Klasse. *Egon Frank*

DRESDEN: Ein paar Gastspiele *Pasquale Amatos*, die dem berühmten italienischen Heldenbariton auch hier größten Erfolg bescherten, unterbrachen sehr willkommen die Beschaulichkeit des Spielplans. Ein kleines Ereignis ward kurz darauf eine Neueinstudierung des »Don Giovanni«. Weniger wegen der musikalischen Seite, die *Fritz Busch* in klassisch ausgeglichenen Linien eindrucksvoll zu gestalten wußte, als wegen der Inszenierung, die man durch *Max Slevogt* hatte schaffen lassen. Seine Bühnenbilder sind allerdings mehr für ihn als für Mozart charakteristisch geworden. Die Innenräume etwas kahl und nüchtern, der Festraum insbesondere als kaltes weißes Treppenhaus: das ist kein Rokokogeist. Eher erscheint solcher in einer gewissen Farbenfreudigkeit der Landschaften gegeben, bei denen aber wieder zwischen den stark perspektivisch gemalten Prospekten und der plastischen Gestaltung des Vordergrundes störende Lücken klaffen. Man merkte wieder

einmal deutlich, daß hübsche malerische Skizzen sich nicht ohne weiteres bühnentechnisch übertragen lassen. Die Regie *Alois Moras*, die sich gut an die Musik anschloß und klug zwischen Tradition und Neuschöpfung die Mitte hielt, war durch die nicht bühnengemäßen Dekorationen verschiedentlich gehemmt. *Eugen Schmitz*

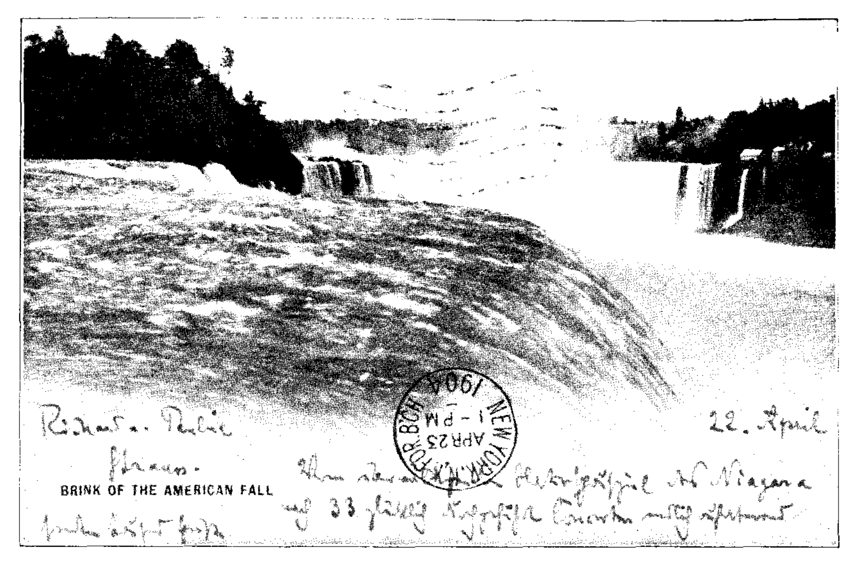
FREIBURG i. B.: Nach der Uraufführung von *Julius Weismanns* Oper »*Schwanenweiß*« in Duisburg hat sich die Heimatstadt des Komponisten beeilt, das Werk an ihrem Theater herauszubringen. Mit dieser Oper übertrifft Weismann die zahlreichen Erzeugnisse seines bisherigen musikalischen Schaffens nicht nur im äußeren Ausmaß, sondern auch in Bedeutung und Ausdruckskraft. Er hat sich in Strindbergs Dichtung vertieft und seine souveräne Kompositionstechnik, Feinsinnigkeit und Gefühlswärme und nicht zuletzt eine gerade diesem Stoffe gegenüber frei quellende Erfindung haben es ihm ermöglicht, ein rein musikalisch empfundenes Märchen Schwanenweiß zu schaffen. So ist eine Tondichtung von einer ans Herz greifenden Schönheit entstanden, bei der die zarten Farben vorherrschen, aber auch Partien mächtigen Aufschwungs nicht fehlen. Zum Aufbau der Oper hat Weismann die gegebenen Formen, Lieder, Ensemblesätze, reine Orchestermusik, Rezitativ, Melodram und an wenigen Stellen, die für das Verständnis der Handlung von besonderer Bedeutung sind, das gesprochene Wort allein, mit der Sicherheit des Genies sinnvoll aufgegriffen und zu einem stilistisch einheitlichen Ganzen zu verweben gewußt. In der Behandlung des Orchesters, für die Richard Straußsche Ausdrucksmittel Voraussetzung, nicht Vorbild sind, kommt vielfach, namentlich in den begleitenden Teilen, das einzelne Instrument in seiner klanglichen Eigenart symbolisch verwendet zur Geltung. Den hieraus hervorgehenden hohen Ansprüchen des Werks war das Orchester unter der inspirierenden Stabführung *Cornelius Kuns* durchaus gewachsen. Für die Titelpartie zeigte sich *Paula Gerig* sehr geeignet, als Prinz bewies der lyrische Tenorist *Matuszewski* künstlerischen Geschmack. Für die in jeder Hinsicht gelungene Inszenierung zeichnete der Intendant *Hans Pichler*. Auf der mittels Durchsichtigkeit der Wände idealisierten und durch vielfach wechselnde Beleuchtung verschieden charakterisierten Szene spielten sich die märchenhaften Vorgänge mit einer das Unwahrscheinliche glaubhaft gestaltenden Selbstverständlichkeit ab. Die Aufführung fand beim Publikum reichsten Beifall, das Werk wird seinen Weg machen und jedem Hörer, der sich mit Inhalt und Sinn der Strindbergschen Dichtung vertraut gemacht hat, eine unversiegliche Quelle des Genusses werden. *H. Sexauer*

GOTHA: Zu Goethes und Schillers Zeiten revolutionierte ein Magier Europa, dessen Ruhm den der beiden Dichterfürsten überstrahlte. Es war der Sizilianer Giuseppe Balsamo, der sich *Conte di Cagliostro* nannte. Zu tausenden zählten seine Verehrer, ja Anbeter. Rußland, England, Frankreich, die Schweiz und Italien lagen ihm zu Füßen und auch in Deutschland und Österreich war die Zahl seiner Anhänger groß. Seine Taten als Wunderdoktor setzten eine Welt in Erstaunen, ihm sagte man nach, er könne Gold auf künstlichem Wege erzeugen und Diamanten verschmelzen, die Geister beschwören. Und als Gründer einer ägyptischen Freimaurerloge hatte er kolossalen Anhang. Die einen glaubten fanatisch an ihn, andere wieder — lange Zeit die Minderheit — befehdeten ihn als gewöhnlichen Betrüger ohne Bildung und Geist, der er gewiß nicht gewesen sein kann. Schiller wurde zu seiner (unvollendet gebliebenen) Erzählung »Der Geisterseher«, Goethe zu seinem Lustspiel »Der Großkophta« durch die Taten und den Ruhm eben dieses Mannes angeregt. Der Walzerzeit Wiens schließlich blieb es vorbehalten, den berühmten Magier zu einer Operettenfigur zu machen, als Johann Strauß seinen »Cagliostro in Wien« mit wahrem Riesenerfolg zur Erstaufführung brachte. Nunmehr hat die sagenumwobene Gestalt des seltsamen Mannes einen zeitgenössischen Musiker, *Otto Wartisch*, zu einem Opernwerke begeistert, zu dem er sich selbst den Text schrieb. Das Genie dieses, magnetische und hypnotische Kraft in sich vereinigenden Mannes wurde ihm offenbar und Cagliostro ist bei ihm nicht der Verführer, sondern der Verführte einer dämonischen, den Mimetypus tragenden Gestalt, die er bezeichnenderweise Akibâ nennt. Hier spielt zweifellos die Tragik der schuldlosen Einkerkerung Cagliostros anläßlich der berühmten Affäre von Marie Antoinettens Halsband mit. Mystik und Freimaurerei mischen sich darein, die Erlösung Cagliostros, des Unglücklichen und Verlassenen, durch ein reines Weib, seine Gattin Lorenza, fügt zartere Farben, die fein erdichtete Figur eines Mediums, des Bruders

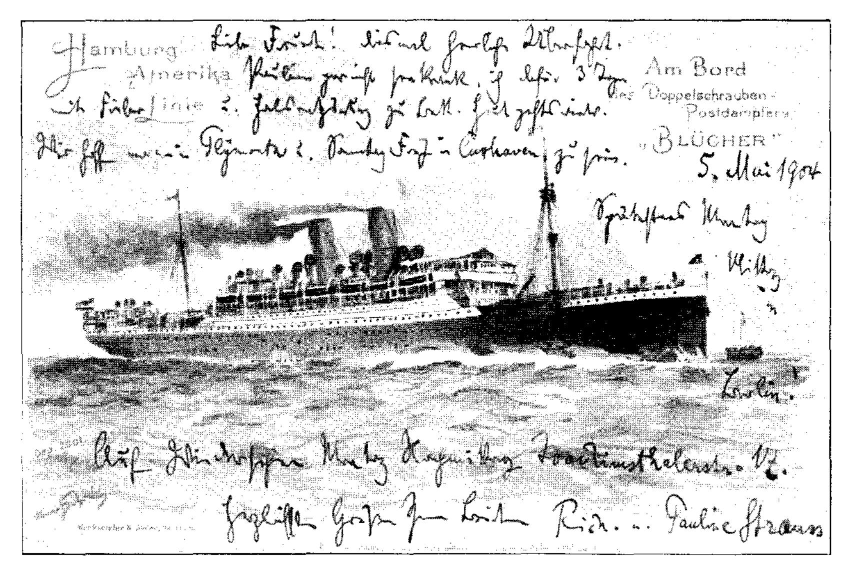
Zizimi, der Lorenza tötet, dramatische Züge hinzu. So ist ein Operntext entstanden, der, wiewohl in seiner Mystik und Philosophie nicht jedem verständlich, dennoch der feinen und echt dichterischen Züge viele birgt. Und Wartisch ist auch als Musiker höchst talentvoll. Noch läßt er sich dazu verführen, dramatisch-fragmentarisch zu schreiben, den ersten Akt durch allzu breite Entwicklung und ebensolche Zwischenspiele über Gebühr auszudehnen und sein Orchester, oft entgegen dem, was seine Musik sagt, straußisch (*Richard* straußisch) zu färben. Allein prachtvoll erfundene Motive, wie das von der Klarinette getragene des dämonischen Akibâ, ein breiter lyrischer Ruhepunkt wie die Vision der Venezianerin Lisa (eines zweiten Mediums des Cagliostro) sowie die tief-seelische Empfindung, die die Musik des zweiten Aktbeginns beherrscht, zeigen, daß hier ein Musiker am Werke war, dessen weitere Entwicklung Aufmerksamkeit verdient. Die von Wartisch selbst geleitete Aufführung war sorgfältig vorbereitet, ohne doch alle darstellerischen Möglichkeiten auszuschöpfen. Schöne Bühnenbilder schuf *Robert Becker*, und in den Hauptrollen bewährten sich *Stephanie Rose*, *Margarete Roeper*, *Georg Engelhardt*, *Max Zoller*, *Franz Groiß* und — in Maske und Spiel ganz famos — *Otto Pickelmann*. Der Beifall war stürmisch. *Robert Hernried*

HAMBURG: Im Stadttheater ist endlich der verheißene »Boris Godunoff« Mussorgskijs erschienen; in der überarbeiteten Fassung und mit all seinen Merkmalen, die ein geübtes Ohr nicht überhören kann, um zu erkennen, daß die neuerliche Schätzung des Werks eine erheblich übertriebene ist. Den genialen Dilettantismus, die Anzeichen, die den Ahnherrn des modernen Impressionismus auszeichnen, in allen gebührenden Ehren! Die Fülle des Episodischen, die oftmalige Verböserung Puschkins wird nicht wettgemacht durch die Leuchtkraft urwüchsiger Erfindungen und die dramatischen Aktionen des Volkshaufens. Die Darlegung — der wohl zumeist die immerhin reservierte gute Haltung unseres Publikums galt — unter Intendant *Sachse* und *Egon Pollak* hob selbst die oratorienhaft schleichenden Kräfte, ging aber nicht ohne Gastspiel vonstatten. *Karl Armster*, zu wenig finster und nicht dunkel timbriert genug, hatte den Boris für Hamburg eigens studiert. *Erik Enderlein*-Prätendent, *Sabine Kalter*-Marina, *Wilhelm Guttmann*-Jesuit, *Max Lohfing* als weinseliger Bettelmönch — sie stützten wirksam die Absichten der Leiter. — Um *Richard Strauß* auszuzeichnen, hat die Oper die »Salome«, in der *Anni Münchow* erneut am Problem sich bewähren konnte, in den Plan gesetzt, in dem der »Rosenkavalier« seit Beginn ständig heimisch. Hoffmanns »Musikanten« und Busonis »Harlekin«, auch die ergänzende »Serva Padrona« haben sich zu ruhenden Genossen bereits wieder versammelt. *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Dem hiesigen Ensemble fehlen durchgängig die Voraussetzungen zu einer italienisch echten Opernkultur. Trotzdem ist es gelungen, mit unseren Opernkräften Verdis »Maskenball«, diese Tragödie schuldig-unschuldiger Liebe, zum großen, glaubhaften, eindringlichen Erlebnis zu gestalten. Soweit ein fühlendes Verständnis in das Wesen eines italienischen Werks vom fremdrassigen Standpunkt aus zu positiven künstlerischen Ergebnissen führen kann, ist es hier, unter *Brecher* als musikalischem und *Brügmann* als szenischem Organisator geschehen. Die Zusammenarbeit beider trefflich harmonierenden Künstler hat zum erstenmal eine Übereinstimmung erwiesen, die ein wichtiges produktives Moment für die künftige Entwicklung unserer Oper ergibt. Eine glücklichere Ergänzung zweier Künstlerindividualitäten zur Einheit eines gesamtkünstlerischen Willens ist kaum denkbar. Brechers intuitiv nachschaffendes Erfassen des seelisch-musikalischen Urgrundes Verdischer Kunst wird hier begleitet von einem seltenen Einfühlen des Regisseurs in die besonderen malerischen Stimmungswerte eines der gewaltigsten Werke der musikdramatischen Weltliteratur. Die Folge dieser auf künstlerischer Wahlverwandtschaft beruhenden Zusammenarbeit war beim »Maskenball« eine präzise Übereinstimmung aller künstlerischen Faktoren zum harmonischen Klangbild. Das hohe Vermögen der Regie zeigte sich in der Art, wie die Grundstimmung eines auf tragischen Ausgang abgetönten Helldunkel in allen Bildern festgehalten wurde. Klanglich-seelisches Erleben setzte sich in bildhaftes um: auf einer Bühne von räumlicher und stimmungsmäßiger Geschlossenheit entwickelten sich die Vorgänge mit stetem Bedacht auf die stilistisch einheitliche Gesamtwirkung. Brecher baute das Drama vom Orchester her auf, im Gesang auf der Bühne verdichtete es sich zur tönenden Gebärde. Leipzig hat mit dieser »Maskenball«-Inszenierung wieder mehr An-



Kartengruß Richard Straußens von den Niagarafällen
22. April 1904



Kartengruß Richard Straußens von der Amerikafahrt
5. Mai 1904

Allgemeiner Deutscher Musikverein

Gegründet im Jahre 1859

Unter dem Protectorat Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen.

Brief von Richard Strauß
an Otto Leßmann
vom 16. Mai 1903

Brief von Richard Strauß
an Bernhard Schuster
vom 14. Januar 1905

wartschaft auf künstlerische Führung innerhalb des deutschen Opernwesens.

Hans Schnoor

MANNHEIM: In dem Schlummer, in dem sich unsere Oper wiegte, die nach der Erstaufführung der »Alkestis« ermattet dahinsank, traf sie *Wilhelm Furtwänglers* kapellmeisterliches Ingenium und seine beredte Musizierfreudigkeit. Er hatte sich »Carmen«, keine unserer besten Repräsentationen und »Die Meistersinger von Nürnberg«, für die wir hier trotz alledem noch sehr viel Stilgemäßes übrig haben, ausersehen. Die Bizetsche Oper gewann durch den großen Dirigenten an rhythmischem Elan und an schöner Orchesterkultur. So fein, so liebevoll poliert, wurde schon lange nicht mehr musiziert in unserem Nationaltheater. Aber erst die »Meistersinger« liehen den Hochsitz, von dem aus dieser begnadete Orchesterführer Wunder herrlichster Art wirken konnte. Alles, Bühne und Orchester, war in festlichster Stimmung und die Klimax der drei Aufzüge kulminierte in einem dritten, der sich vom wundervollen Vorspiel an von Szene zu Szene immer hehrer erhob. Zu unserem prachtvollen, seherisch begeisternden Hans Sachs *Hans Bahlings*, der entzückenden, stimmlich wundervollen Eva *Aenne Geiers*, trat der reckenhafte Stolzing *Walter Kirchhoffs*, der uns mit seinen guten darstellerischen Manieren über manches stimmliche Versagen hinwegtäuschte. — Um die Osterzeit erinnerte man sich des Bühnenweihfestspiels und gab in zwei Aufführungen des »Parsifal« Proben einer früher öfters und eindringlicher geübten musikalisch-dramatischen Kunstpflege. *Richard Lert* verließ sich auf die guten Traditionen unserer Oper in Sachen der Wagnerschen Kunst und umgab sich mit einem Darstellungspersonal, aus dem *Julius Gleß*, der Münchener Gurnemanz nicht nur äußerlich als würdigster Recke hervorragte.

Wilhelm Bopp

PARIS: Das Théâtre de l'Opéra brachte im März zusammen mit einer Tanzpantomime von *Pierre Jobbé-Duval* und *Georges Huë* die Oper »Les Dieux sont morts« von *Eugène Berteaux* und *Charles Tournemire*, dem Nachfolger von César Franck als Organist an Sainte Clotilde. In der Opéra Comique wurde erstmalig ein Werk von *Henri Rabaud*, dem Direktor des Conservatoire national, »L'Appel de la mer«, eine einaktige Oper nach der Novelle von J. H. Synge, aufgeführt. Hierbei hatte Fräulein *S. Balguerie* einen starken Erfolg. Auch sei die Wiederaufnahme der immer jungen Mozart-Opern »Figaros Hochzeit« und »Cosi fan tutte« mit den Damen *Ritter Ciampi* und *Vallendri* an der gleichen Bühne erwähnt.

J. G. Prod'homme

PRAG: Im *Deutschen Theater* eine glanzvolle und warm aufgenommene Erstaufführung von Franz Schrekers »Schatzgräber« mit *Maria Hussa* und *Theo Strack* in den Hauptrollen, *Louis Laber* als vielgewandtem Regisseur und *Alexander Zemlinsky* als überlegenem Dirigenten. Die instrumental-prachtvolle Kostümierung des Werkes kann über die Magerkeit des musikalischen Körpers nicht hinwegtäuschen. Kulturhistorisch interessant ist für uns die Premiere von Friedrich Smetanas »Kuß«, es ist die erste tschechische Oper, die im Prager Deutschen Theater in Szene geht. Der Maler *Vlastimil Hofmann* schuf ein grelles, bis ins Filigranste gezeichnetes Bauernmilieu, in das die ländlich-farbige Musik Smetanas ausströmte. Eine rhythmisch lebendigere, glühendere Erfassung der genialen Musik Smetanas als die *Zemlinskys* ist wohl kaum möglich. *Tilly de Garmo*, *Otto Macha*, *Oskar Hagen*, *Louis Laber* als Spielleiter, waren die Träger der enthusiastisch empfangenen Oper. Über die im tschechischen Nationaltheater von *Fr. Kysela* vollkommen neu inszenierten und von *Otokar Ostrčil* durchwegs neustudierten Smetana-Aufführungen, die sich von der Smetana-Tradition weit entfernen, wird anläßlich des Smetana-Festes im Mai das Nötige gesagt werden. Beide Theater werden den ausländischen Gästen mit Überraschungen aufwarten.

Erich Steinhard

STUTTGART: Über »*Irrelohe*« (zwei Tage nach der Kölner Uraufführung hier erschienen), bildete sich das allgemeine Urteil, daß *Franz Schreker* mit diesem Werk die unmittelbare Wirkungskraft früherer Opern nicht ganz erreicht habe. Wie sich die doch immerhin mit stark fesselnden Szenen versehene Schöpfung im Spielplan behaupten wird, läßt sich noch nicht sagen, da es infolge des beim Darsteller des Grafen sich zeigenden Schonungsbedürfnisses (NB. die Partie ist schwierig, durchaus aber nicht stimmörderisch!) bis heute noch zu keiner Wiederholung kam. — Gern folgte man der Leitung des Landestheaters auf einem Ausflug in das Gebiet des musikalischen Lustspiels. Man wurde dabei mit *Wolf-Ferraris* »*Neugierigen Frauen*« be-

kannt, die, obwohl sie einer gründlichen Prüfung auf *Stilreinheit* nicht standhalten können, doch überall sich Freunde erwerben müssen.

Alexander Eisenmann

WIEN: Die *Volksoper* brachte als interessanten Versuch das Melodram »Des Pelops Brautfahrt« von *Jaroslav Vrchlicky*, Musik von *Zdenko Fibich*, heraus. Die Dichtung ist so mächtig wie die Musik, man wird bald von dieser, bald von jener entführt und das Melodram als Ganzes bleibt verwaist. Seit Bendas »Ariadne« hat sich an der Zwitterhaftigkeit dieser Gattung nichts geändert. Nach seiner Rückkehr aus London brachte *Felix Weingartner* noch Mozarts »Cosi fan tutte« heraus, dann schied er aus der Direktion oder vielmehr: die Direktion schied von ihm. Man nahm dem Künstler seine Abwesenheit übel und hofft, das Theater durch einen ständigen Dirigenten — *Fritz Stiedry* — zu sanieren. Inzwischen brach ein Orchesterstreik aus, man versuchte »Parsifal« mit Klavier zu machen, worauf das Publikum streikte. Dann gastierte dort das *Raimundtheater* mit einem Sprechstück, bis der Bürgermeister den Streik beilegte. Die Volksoper, eine Notwendigkeit für den mittleren Bürgerstand, wieder zu einem führenden Theater Wiens zu machen, das Defizit zu bannen u. dgl. m. reiht sich dem Kampf des Herakles mit der lernäischen Schlange u. dgl. m. würdig an.

Ernst Decsey

KONZERTE

BERLIN: Ostern hat, wie zu erwarten stand, einige Höhepunkte gebracht. Zunächst *Otto Klemperers* Erscheinen am Dirigentenpult der Philharmonie, festlich durch die Neubeseelung Haydns, Mozarts, Beethovens.

Die Meister haben überhaupt ihre Feste: Brahms, dessen deutsches Requiem unter *Siegfried Ochs* für das Pensionsfondskonzert des Philharmonischen Orchesters herhalten muß; Bach mit Johannes- und Matthäuspassion unter *Georg Schumann*.

Aber in *Bruno Walters* Aufführung des Mozart-Requiems ist doch ein so eigener Ton, daß wir einen Augenblick dabei verweilen müssen; eine Mozart-Ehrung, an der, nach dem Willen des Mozart in besonderer Liebe verbundenen Dirigenten, Chor und Orchester in gleicher Weise teilnehmen. So die Solisten, wenn auch hier mehr geistige als stimmliche Einheit erreicht ist: *Lotte Leonard*, die Sopranistin, bestätigt sich wiederum als die nunmehr beste deutsche Oratoriensängerin dieser Stimmgattung, und Frau *Cahier* veredelt den Klang, wie es ihr Wesen ist.

Für Kenner und Liebhaber musizierten zwei Engländer, *Gerald Cooper und Clive Carey*. Verknüpfung zwischen Musikwissenschaft und Musikübung, die wir als seltene Gabe hinnehmen. Cooper macht kurze Bemerkungen in deutscher Sprache zu dem Programm, das von Dowland bis Purcell führt. Die Leistung Alt-Englands für die Musik wird unter Mitwirkung des *Havemann-Quartetts* durch Carey beleuchtet, einen Sänger von improvisierender Art, der, als Mitglied der rühmlichst bekannten »Englischen Sänger« die Blüte der alten Kultur seines Landes auch singend darstellt. Und an einem zweiten Abend wird der Weg bis in die neue Zeit fortgesetzt: hier finden wir auch Clive Carey als Komponisten wohlgeformter Lieder, und *Ralph Vaughan Williams*, den feinsinnigen Bearbeiter und selbstschöpferischen Verwerter des Volksliedhaften. Es sind aufschlußreiche Abende, für die wir dankbar zu sein haben.

Das *Havemann-Quartett* hat nunmehr auch die Berliner Erstaufführung des Quartetts von *Philipp Jarnach* und damit etwas höchst Überraschendes geboten. Denn was wir als linearen Kontrapunkt so oft mit dogmatischer Starrheit verfechten sehen, tritt hier endlich einmal als schöpferischer Wert ohne Anführungszeichen auf. Äußerste Knappheit, die auf innerer Echtheit und Reife beruht, Erfindung im Klanglichen kennzeichnen das Werk als einen Ruhmestitel deutscher Produktion. Denn der Geist dieses Quartetts ist deutsch, wenn auch Jarnach in seinem Formsinn den geborenen Romanen nicht verleugnet.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Den Höhepunkt des holländischen Konzertwinters bildete fraglos das *Richard Strauß-Fest*, das im Januar vom Concertgebouw veranstaltet wurde. Amsterdam eröffnete damit die Reihe der Strauß-Huldigungen, die dieses Jubiläumsjahr des 60. Geburtstags des Meisters bringen wird. Das Fest umfaßte fünf Orchesterkonzerte, einen Kammermusikabend und zwei Aufführungen der »Ariadne«. Das übrige Opernschaffen des Meisters konnte nur durch einige Fragmente im Rahmen der Konzerte beleuchtet werden, wobei »Salomes Tanz« auch losgelöst vom Szenischen wieder faszinierte,

und *Jacques Urlus* als Interpret der Schlußszene aus »Guntram« allen Glanz seines noch immer jugendfrisch strahlenden Tenors leuchten ließ. *Willem Mengelberg* dirigierte die ersten drei Konzerte des Festes als letzte vor dem Antritt seiner amerikanischen Reise. Das Programm des ersten Abends umfaßte nach dem einleitenden »Festlichen Präludium« die sinfonische Fantasie »Aus Italien«, »Tod und Verklärung«, die Bläserserenade und den »Till«. Im Mittelpunkt des zweiten Konzertes stand die prachtvoll gespielte »Domestica«, während das »Heldenleben« den krönenden und mit endlosem Jubel aufgenommenen Abschluß des dritten Abends bildete. Mit dem vierten Konzert übernahm *Karl Muck* wieder als ständiger Dirigent des Concertgebouw die Leitung des Orchesters. Er dirigierte die Suite »Bürger als Edelmann« und den »Zarathustra«, während *Vera Schapira* die »Burleske« mit viel Schwung spielte. Im letzten Konzert endlich erschien *Richard Strauß* selbst am Pult und brachte die »Alpensinfonie« und vor allem den »Don Quixote« (mit *Marix Loevenson* als meisterlichem Cellisten) zu eindrucksvollster Wiedergabe. — Ein Kammermusikabend mit dem Komponisten am Klavier, *Olga Bauer v. Pilecka* und *Hans Duhan* (beide aus Wien) als Gesangskünstler, *Louis Zimmermann* als Interpreten der Violinsonate, dem sich im Klavierquartett (op. 13) noch *Ferd. Helmann* und Loevenson zugesellten, ergänzte in dankenswerter Weise den Überblick über Strauß' vielseitiges Schaffen. — Von besonderen Ereignissen im Concertgebouw unter der Ägide Dr. Mucks verdienen verschiedene prachtvolle Bruckner-Aufführungen (V. und VII. Sinfonie) nachdrücklich hervorgehoben zu werden. Daß Muck für Cornelis Dopper, Hollands bedeutendsten und wirklich genialen Komponisten, nicht nur in Hamburg, sondern auch in dessen Heimat mit seiner ganzen Autorität und Meisterschaft und dementsprechendem Erfolg eingetreten ist, kann nicht dankbar genug gerühmt werden. Doppers Zuiderzee-Sinfonie hinterließ als *die* holländische Sinfonie unserer Epoche nachhaltigste Eindrücke. — *Alexander Schmuller*, dem unser Musikleben so manche Anregung verdankt, brachte mit Respighis »Concerto gregoriano« eine bedeutsame Novität. *Gerard Hekking* nahm nach zehnjähriger Abwesenheit seinen alten Platz am ersten Pult der Celli wieder ein und wurde als feinsinniger Interpret des Haydn-Konzertes und des »Don Quixote« lebhaft gefeiert. In *Alma Moodie* lernten wir eine erstklassige Geigerin kennen; sie erzielte mit dem Brahms-Konzert einen außerordentlichen Erfolg. *Wilhelm Kempff* spielte Beethovens Es-dur-Konzert als Musiker von starker Begabung und Intensität, aber pianistisch und stilistisch nicht ganz geklärt. *Irene Eden* erwies sich in der Zerbinetta-Arie und den Gesängen der Nachtigall von Strawinskij als ein Koloratursopran von speziellen Qualitäten, während *Harriet van Emden* als Liedersängerin von seltener technischer und geistiger Kultur interessierte.

Unter den zahlreichen kammermusikalischen Veranstaltungen und Rezitals verdient ein drei Abende umfassender Zyklus moderner internationaler Kammermusik, den Alexander Schmuller veranstaltete, besondere Erwähnung. Es kamen zahlreiche Komponisten aller Nationen zu Wort.: Respighi, Milhaud, Pijper, Mesritz v. Veldhuyzen, Dresden, Enthoven, Goossens, Bohnke, Hindemith, Mengelberg, Szymanowsky, Gnessin, Krein, Medtner, Weißberg u. a. Das Pariser *Capet-Quartett* brachte an sechs Abenden einer Woche sämtliche Streichquartette von Beethoven in zyklischer Folge zum Vortrag. Höchste Kunst in vollendeter Wiedergabe. *Rudolf Mengelberg*

BARMEN-ELBERFELD: Das mit Spannung erwartete »Tedeum« von Braunfels weckte auch hier Begeisterung dank seiner kühn und groß geschauten Bilder und der klaren Plastik seiner Themen. Das Außerordentliche der schönen Aufführung unter *Hermann v. Schmeidel* war *Amalie Merz-Tunners* Sopransolo. Zuvor leitete der Komponist selbst seine trotz Berlioz und Strauß prächtigen »phantastischen Erscheinungen«. In noch unwirklichere Regionen erhebt sich Gerhard v. Keußler mit seiner Sinfonie »An den Tod«, die er gleichfalls persönlich darbot. Der mit philosophischen und naturwissenschaftlichen Gedanken belastete, oft unklare Text behandelt das Problem des Bleibenden im Wechsel in einer vielfach erst durch die Musik verständlichen Weise. Diese fließt unter fast völligem Verzicht auf Thematik in freier melodischer und rhythmischer Entwicklung dahin und stellt in ihrer Homogenität von Wort und Ton einen eigenartigen Versuch zur Lösung des Melodrams dar. Das schwer zugängliche Werk fand trotz seiner auch musikalisch positiven Einstellung nur bei einem kleinen Teil der Hörer Verständnis. Der von *Hermann Inderau* geleitete Oratorienchor, der sich an weitere Kreise wendet, stellte mit gutem Ge-

lingen Wolf-Ferraris »Neues Leben« wieder einmal zur Erörterung. Das allzu weiche italienisierende Wagnertum des Komponisten wirkt trotz des Reichtums an melodischen Einfällen gegen den Schluß etwas ermüdend. Einen ähnlichen Eindruck empfing man von Hauseggers freilich anders geartetem »Barbarossa«, der mehr von dem kernigen deutschen Idealismus seines Schöpfers zeugt als von starker ursprünglicher Begabung. Immerhin begrüßte man das Werk, das dem jugendlichen Theaterkapellmeister *Fritz Mechlenburg* Gelegenheit bot, auch im Konzertsaal sein feines Empfinden, klare, sichere Gestaltung und einen ausgesprochen heroischen Zug der Auffassung zu bekunden. Unter solcher Begleitung erhielt *Edwin Fischers* Auslegung von Beethovens Es-dur-Konzert Festspielcharakter. An sonstigen bedeutenden Veranstaltungen wären außer einem Gastspiel des *Gürzenichorchesters* noch zu nennen: Konzerte des *Rosé*- und des *Wendling-Quartetts* (mit dem schlechthin vollendeten Klarinettisten *Philipp Dreisbach*), *Walter Giesekings* und *Arnold Földesys*. *Walter Seybold*

BERN: Im Berner Musikleben bilden die Münsterkonzerte, was chorale Entfaltung betrifft, die Höhepunkte der Saison. Die Bundesstadt kann sich rühmen, in dem fast 3000 Plätze fassenden Gotteshause eine ideale Stätte für die Aufführung von Oratorien zu besitzen. Liedertafel und Cäcilienverein bilden unter Dr. Bruns zielbewußter Führung mit 350—400 Aktiven einen gewaltigen Stimmenkoloß. Die diesjährigen Winterprogramme brachten Schumanns Faustszenen, Verdis Requiem und als Premiere »La vita nuova« von Wolf-Ferrari, dessen feinsinnige, ganz in ätherischen Regionen sich bewegende Komposition großen Eindruck gemacht hat (Solisten *Mia Peltenburg* und *Felix Löffel*). Der Lehrergesangverein verhalf als Novität unter *Oetikers* Leitung Liszts Graner Messe zu einer würdevollen Wiedergabe.
Richard Strauß' 60. Geburtstag wirft auch hier seine Schatten. Seine großen Tondichtungen erschienen der Reihe nach in den Konzerten. Macbeth (Dr. *Brun*), Don Quixote (Dr. *Nef*), Don Juan (*Gerritsen*) und in der speziellen Feier die Suite »Bürger als Edelmann«, Zerbinetta-Arie und Heldenleben (*Eugen Papst*). *Julius Mai*

BRAUNSCHWEIG: Die Folgen wirtschaftlicher Not zeigen sich hier besonders auf dem Gebiet der Kammermusik; nachdem der Verein zu ihrer Pflege selig entschlafen ist und der Intendant des Landestheaters, *Hans Kaufmann*, die von ihm in den Kammerspielen, dem Festsaal des Schlosses, eingeführten Abende infolge mangelhaften Besuchs eingestellt hat, bleiben nur die vom Kammermusiker *Walter Wachsmuth* während des Krieges eingeführten »Musikalischen Erbauungsstunden« übrig, die an Sonntag Vormittagen viel Gutes in trefflicher Wiedergabe vermitteln. Das letzte Konzert, ein »Zeitgenössischer Morgen«, war Paul Kletzki und Max Scheunemann gewidmet; *Hela Wuhle* sang Lieder von beiden, die das Streichquartett (op. 1) des ersteren mit dem Klavierquartett (op. 23) des letzteren verbanden. Jener, in Lodz geboren, studierte in Warschau Philosophie, auf dem dortigen Konservatorium gleichzeitig, jetzt bei Prof. Fr. E. Koch Theorie und Komposition. Von seinen Werken ist eine Sinfonietta (op. 7) für großes Streichorchester, die in nächster Zeit ihrer Uraufführung entgegensieht, besonders wichtig. Dieser stammt aus Pommern, studierte auf der Berliner Akademischen Hochschule und wirkt unter der lähmenden Ruhrbesetzung in Kettwig sehr verdienstlich. Nebst einer stattlichen Zahl feinsinniger Lieder erschienen außer dem Quartett nach Texten von Cäsar Flaischlen im Rheinischen Musikverlag auch zwei prächtige Violin-Klaviersonaten. Beide Komponisten konnten sich persönlich von dem großen Erfolge ihrer Werke überzeugen. Es gibt keine größeren Gegensätze als diese jungen Tondichter, ersterer ist Pessimist, überzeugter Schüler Schopenhauers, letzterer Optimist, jener Melancholiker, dieser Sanguiniker, jener bietet noch ungebärdig gärenden Most, der sich bei diesem schon in klaren Wein verwandelte; jener steht auf dem äußersten linken, dieser auf dem rechten Flügel des Fortschritts, jener schreibt undankbar für die Instrumente, dieser kommt durch klaren Aufbau und Betonung des melodischen Elementes dem Spieler und Hörer mehr entgegen, jener lehnt sich an Wagner an — das Adagio, der bedeutendste Satz des Quartetts, schwelgte in Tristan-Stimmung — dieser neigt zu neuromantischer Programmusik: beide verfolgen auf verschiedenen Wegen dasselbe hohe Ziel. Der Beifall war stürmisch und wohlverdient. Mit der Wiedergabe durch die Sängerin, die Pianistin *Emmi Knoche* und das *W. Wachsmuth-Quartett*, mit der Aufnahme in Braunschweig waren die Gäste hoch befriedigt und dankten den Künstlern, ihnen den Weg in die Öffentlichkeit erschlossen,

ihre Namen, die man sich merken muß, bekannt gemacht zu haben. *Ernst Stier*

BUKAREST: Ein Rückblick im Konzertleben der Hauptstadt Rumäniens während der letzten drei Monate bietet kein allzu interessantes Bild. *Jean Courbin*, der vom französischen Ministerium »des Beaux Arts« offiziell subventionierte Pariser Pianist, enttäuschte arg. Im Gegensatz zu dem arroganten Franzosen, der in dem verbündeten Staat einen weit leichteren Stand hatte, erntete der bescheidene Münchener Pianist *Ernst Riemann* einen großen und ehrlichen Erfolg. Gänzlich versagt hat auch das *Sevčik-Quartett*, das in vier Kammermusikabenden ausschließlich slawische Musik zu Gehör brachte. Die Tschechen hatten aber auch einen schweren Stand: Knapp nach dem Rosé-Quartett zu spielen, das, wie bereits berichtet, hier gewaltig eingeschlagen hat, mußte diesem zweifellos schwächeren Ensemble schaden. So konnten auch ihre interessanten Programme, die für Bukarest so gut wie neu waren, nicht zur Geltung kommen. Auch in der Provinz hatte das Sevčik-Quartett keinen Erfolg. Die unbestrittensten Lorbeeren während dieser Zeit erntete die Geigerin *Alma Moodie*, die zwar als Australierin vorgestellt wurde, durch ihr Spiel und Wesen aber ihre Adoptivheimat Deutschland nur allzu deutlich verriet. Alma Moodies Erfolg war sehr groß und ging weit über die gewöhnlichen Grenzen hinaus. Zum erstenmal seit langer Zeit ereignete sich der Fall, daß der sonst ziemlich apathische König, von ihrem Spiel sichtbar begeistert, die Künstlerin mit der goldenen Medaille für Kunst auszeichnete. *Alfred Blumen*, ein Pianist von ansehnlichem technischem Können, doch seelisch leer wie Stroh, gab zwei Konzerte mit Orchester. Richard Strauß' Burleske scheint sein Bravourstück zu sein. Er spielte es auch hinreißend virtuos, von *Georgescu* und dessen Sinfonieorchester ausgezeichnet begleitet. Dagegen enttäuschte er vollkommen durch die Teilnahmlosigkeit, mit der er Beethoven spielte. — Die Sinfoniekonzerte der »Filarmonica« gehen schlecht. Die administrative Leitung unseres einzigen Orchesters läßt viel zu wünschen übrig. Die allgemein eingeführte »polnische Wirtschaft« läßt sich auch hier deutlich erkennen. Georgescu ist durch die Oper, deren Direktor er geworden ist, viel zu sehr in Anspruch genommen und kann den Sinfoniekonzerten nur wenig Zeit widmen. Seine Programme bringen seit Jahren nichts Neues. Ohne eine beträchtliche Subvention des Staates, der glücklicherweise die Notwendigkeit dieses Kulturfaktors anerkennt, hätten die Konzerte längst eingestellt werden müssen, denn sie haben ihre Anziehungskraft besonders in den letzten Monaten arg eingebüßt. Erst durch den Beethoven-Zyklus, den Georgescu ausnahmsweise mit großer Hingabe dirigierte, konnte man das erschlaffte Interesse des Publikums neu erwecken.

Egon Franck

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten der Oper kam ein kleines neues Werk von *Paul Büttner* zur Uraufführung für Sopransolo, Kinderchor und Orchester, das einen naiven Text aus des Knaben Wunderhorn etwa im Mahlerschen Stil faßt. Es gefiel sehr. Beifällige Aufnahme fand auch die Uraufführung der Faustszenen von *Hermann Ambrosius*, die *Fritz Busch* mit dem ganzen großen von ihnen geforderten Apparat mustergültig herausbrachte. Es ist technisch trefflich gearbeitete Musik, die in Harmonik und Orchesterfarben klug und kühn den Fortschritt nützt, ohne in Ausschreitungen zu verfallen, auch stets gewählten Ton und guten Geschmack bekundet. Aber der Gedankenflug ist zu klein für den großen Vorwurf, auch hat die Form als Mittelding zwischen Sinfonie und Kantate ihr Problematisches. Am unmittelbarsten wirken noch die impressionistischen Bilder aus dem zweiten Teil, die der Ariel-Szene und der klassischen Walpurgisnacht gelten. Aber beim ersten Satz, dem eigentlichen tönenden Porträt des Faustcharakters, ist die unabweisbare Erinnerung an Wagner und Liszt doch zu übermächtig. Doch läßt man gern den idealistischen Geist des Ganzen gelten, der den Pfitzner-Schüler als solchen ehrenvoll kennzeichnet. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Die karge Zahl der Gäste stand in direktem Gegensatz zu den Anregungen, die ein Abend der »Kassette« bot. Junge Kunst wurde in einem für hiesige Verhältnisse ungewohnten Ausmaß beschert. Leider bestand der große Teil der Gaben aus Bearbeitungen. Da man es nicht einmal für nötig fand, dies bekanntzugeben, so mußte sich die Mehrzahl der wenigen Hörer mit einem recht schiefen Bild der Moderne begnügen. Dennoch hinterließen Igor Strawinskijs »Frühlingsopfer«, »Der Ochs auf dem Dache« von Darius Milhaud, »Sokrates« von Erik Satie starke Eindrücke von der Vielseitigkeit neuen Wollens.

Ein Teil der Lieder aus den »Hängenden Gärten« von Arnold Schönberg wirkte stärker als dessen eminent gekonnte neue Klaviersuite. Die Wiedergabe durch *Marya Freund*, *J. Benoist-Méchin* und *Eduard Steuermann* war hervorragend. *Carl Heinzen*

HAMBURG: Fast alle Institutionen haben an der Vorwegnahme der Ehrungen für Richard Strauß sich beteiligt, zumeist der »Verein der Musikfreunde« und *Eugen Papst*, der (bis auf »Zarathustra« und f-moll-Sinfonie) alle großen Werke des Jung- und Großmeisters in sorgsamster und vom Glauben an die Sache und ihre Herkunft getragener Frische darlegte. Auch die sieben Couperin-Stücke (als Suite »orchestriert«) waren erstmals hier. Nur den Carillon (bei Couperin als »Carillon de la Cythère«) empfand man bei Vorwalten von Klavier und Celesta als zu wohlfeil genommen. Im »Philharmonischen Konzert« ehrte man Strauß (gleichfalls unter Papst, weil Muck erstmals diesen Winter eine Absage aus Holland schickte) mit der »Edelmann«-Suite und dem »Heldenleben«. Der letzte Gratulant war *Julius Spengel*, der mit dem Cäcilienchor die »Taillefer«-Ballade zu eindringlich mächtiger Fülle erwachsen ließ, ein Werk, das wohl nach festspielmäßiger Besetzung verlangt. — Die Vereinigung für zehn Abende »neuzeitlicher Kammermusik« und mittelalterlicher, der Praxis entschwundener Kunst kann nach bisherigem Verlauf und Zulauf kaum auf eine Befruchtung hiesigen Geländes für derart exponierte Werke hoffen. *Erich Kleiber* hat mit Schubert und Dvořak (und angehängtem Donauwalzer) einen früheren Eindruck seiner Selbsteigenheit wesentlich gesteigert. *Maria Pos-Carloforti* hat sich mit erlesenem Programm und ihrem künstlerischen Eigenvermögen unter die Siegreichen gestellt — im Musik-Nachwinter, in dem Papst mit einem sonnigen Mozart-Programm (lauter Seltenheiten) noch einmal die leuchtende Flugbahn eines Sonnenkindes fixierte.

Wilhelm Zinne

KIEL: Die alte Marinestadt schickt sich an, Mittelpunkt einer Musikprovinz zu werden. Was auf eigenem Boden geleistet wird, gewinnt immer mehr großstädtisches Gepräge; die acht Sinfoniekonzerte des *Vereins der Musikfreunde*, die *Fritz Stein* mit überlegenem Kunstverstand leitet, vermitteln glücklich zwischen Klassik und Moderne. Jene herrscht, diese gewinnt langsam Boden. Experimente lehnt der niederdeutsche Konservatismus ab. Erwin Lendvai (Suite) wurde mit Teilnahme gehört, Cornelis Dopper (Ciaconna) und Siegfried Scheffler (Mazedonische Suite) fanden günstige Aufnahme, Pfitzners zweites Klavierkonzert (Frida Kwast-Hodapp) schlug durch. Richard Strauß' neue Couperin-Suite wurde lebhaft gefeiert, den *Oratorienverein* stellte Fritz Stein, nachdem er längere Zeit nachdrücklich und fast ausschließlich für neuere Werke eingetreten war (Keußler, Reger), vor klassische Aufgaben; Haydns »Schöpfung« und Bachs »Johannespassion« kamen in sauberen Aufführungen heraus, wobei *Henny Wolff* und *Wolfgang Rosenthal* als Solisten glänzten. Der *Chorverein* unter *Richard Richter* ließ Wolf-Ferraris »La vita nuova« eine begrüßenswerte Wiedergabe von Verdis »Requiem« folgen, in der *Rose Walter* tiefe Eindrücke hinterließ. Die neu gegründete Ortsgruppe der *Reger-Gesellschaft* hat sich mit bisher drei eigenen Veranstaltungen vielversprechend eingeführt: das *Amar-Quartett* spielte unübertrefflich Regers op. 121 und Hindemiths op. 16, am zweiten Abend überwältigte *Frida Kwast-Hodapp* mit Regers Bach- und Telemann-Variationen. Die regelmäßigen Sonntags-Kammermusiken des *Kieler Streichquartetts* brachten an bemerkenswerten Neuheiten Pfitzners allzu konstruktives Klavierquintett, ferner ein impulsiv lebendiges Klavierquintett von Siegfried Scheffler und ein Streichquintett und -quartett des einheimischen *Reinhard Oppel*. Besondere kammermusikalische Genüsse bereiteten das *Schulze-Prisca-* und das *Rosé*-Quartett. *Franz Rühlmann*

LEIPZIG: Im Konzertleben machte sich der vorzeitige Ausfall der Gewandhauskonzerte rückwirkend bemerkbar. Die Lieder- und Klavierabende einiger heimkehrender Amerikawanderer haben keine Werbekraft mehr. Um diese Zeit drängt sich ganz Leipzig am liebsten zur Matthäuspassion Bachs hin, die hier ihre Tradition hat. *Straube* weiß die geistigen Werte des Werks in einer stilistisch im großen festgelegten, im einzelnen aber sehr modifikationsfähigen Aufführungsform musikalisch zu veranschaulichen. — Während die »Internationale Gesellschaft für neue Musik« mit einem ganzen Hindemith-Abend des *Amar-Quartetts* immerhin den Erfolg ihrer dogmatischen Konsequenz buchen kann, verpaßt das *Gewandhaus-Quartett*, das hier in Leipzig geistige Führung beanspruchen könnte, jede Gelegenheit, um einmal ernstlich die Auf-

merksamkeit auf sich selbst und auf zeitgenössisches Schaffen zu lenken. Man huldigt Carl Reinecke dem Hundertjährigen und bringt Werke wie das schließlich doch belanglose Quartett für Flöte, Oboe, Viola und Violoncell des Dänen *Raasted* zur *Uraufführung*. Künstlerische Initiative zeigen dagegen auswärtige Kammermusikvereinigungen, die besuchsweise hierher kommen, in viel höherem Maße. Beispielsweise das Prager *Zika-Quartett* (mit Ravels F-dur-Quartett, Hindemiths glücklichem Opus 16 und Smetanas überwältigendem Quartettgedicht »Aus meinem Leben«), oder die *Klingler-* und *Busch*-Quartette, oder das Künstlerpaar *Bosch-Möckel*, von dem man immer erlesene Darbietungen junger und klassischer Kunst erwarten darf. Daß gerade Leipzig aus eigenen Kräften so wenig zur Förderung neuer und seltener musikalischer Anschauungswerte beiträgt, muß einmal ausdrücklich bemerkt werden. Hoffentlich wird sich aus der Berufung eines prominenten Künstlers zur Leitung des Leipziger *Konservatoriums* — man spricht von *Pauer* — eine gründliche Änderung hierin ergeben.

Hans Schnoor

MANNHEIM: Auch in der Konzertwelt war das Erscheinen *Wilhelm Furtwänglers* das Signal für einen Festabend. Der große Künstler spielte mit der Souveränität des überlegenen Gestalters eine Haydnsche Sinfonie, erweckte, zugleich spielend und dirigierend, das J. S. Bachsche f-moll-Klavierkonzert und zelebrierte Beethovens fünfte Sinfonie so hinreißend, daß die Hörer sich von ihm und dem prachtvollen Orchester nicht mehr trennen wollten. In einem anderen normalen Akademiekonzert gab's eine kleine Novität, *Bernhard Sekles'* »Gesichte«, winzige Miniaturen, klug erschaut und geistreich gemacht. Ein Abend für moderne Musik enttäuschte mit Křeneks fälschlich sinfonisch benannter Arbeit op. 11, die entwicklungslos sich abspulte, brachte dem einheimischen Ernst Toch einen großen Erfolg für seine farbig instrumentierte »chinesische Flöte« — für deren vokale Reize die urmusikalische *Tiny Debüser* wirkungsvoll eintrat — und schloß mit einer Überflüssigkeit. Mit Arnold Schönbergs Gesang der Waldtaube aus den »Gurreliedern«, die, vor etwa zwanzig Jahren komponiert, heute nicht mehr zu den problematischen Dingen gehören. *Richard Lert*, der Leiter dieses von der neugegründeten Gesellschaft für neue Musik veranstalteten Abends rangiert in die Reihe der gegenwärtigen Musiker, die ihr Herz an die Primitiven von ehedem und an die Linearkomponisten von heute hängen. Am Karfreitag gedachte der Musikverein, ebenfalls unter Lert, Anton Bruckners und ließ dessen schöne, katholisch verzückte f-moll Messe erklingen. Mit Beethovens erster und Schuberts letzter Sinfonie, einem Klangbad in C-dur, belehrte uns *Leo Blech*, der als Gast den regulären Dirigenten ablöste, daß man nicht ungestraft jahrelang in Verdischen Opernfinales schwimmt, nicht ungestraft ständig unter den Palmen der kosmopolitisch zugestutzten grande opéra wandelt.

Wilhelm Bopp

MEININGEN: Die Meininger Konzertspielzeit schloß mit einem *Brahms-Fest*. Dieses brachte den Besuchern, unter denen sich zahlreiche auswärtige Gäste befanden, Kunstgenüsse, die sich denen aus Meiningens großer Vergangenheit würdig anreihen. Brahms und die Meininger Landeskapelle sind durch Bülow und Steinbach von Anfang an eng miteinander verbunden gewesen. Wenn der derzeitige Leiter der Landeskapelle, *Peter Schmitz*, mit dem Brahms-Fest bewußt an Meiningens einstige musikalische Berühmtheit erinnern und dem Genius Brahms ein Dankopfer bringen wollte, so ist ihm das aufs beste geglückt.

Für das *Kammermusikkonzert* war das *Gürzenich-Quartett* aus *Köln* gewonnen worden. Der Führer der Vereinigung, *Bram Eldering*, der von 1894 bis 1899 Konzertmeister der Meininger Hofkapelle war, wurde schon bei seinem Auftreten aufs herzlichste begrüßt. Der gute Ruf, der seinem Quartett vorausging, wurde durch die vorzüglichen Darbietungen vollauf bestätigt. Die künstlerische Feinarbeit, das geradezu vollendete Zusammenspiel, mit dem die Streichquartette op. 51 c-moll und op. 67 B-dur, sowie das Klarinettenquintett op. 115 zu Gehör gebracht wurden, fanden bei den Zuhörern, wie auch bei der Kritik, uneingeschränktes Lob. Die Klarinettenpartie blies mit schöner Tongebung und feiner Anpassung an den Streichkörper Kammervirtuos *Hermann Wiebel*.

In den beiden *Orchesterkonzerten* wurden die »Haydn-Variationen«, die 2. und 4. Sinfonie, die Bratschenserenade, das Violinkonzert und das Chorwerk »Nänie« zur Aufführung gebracht. Das Violinkonzert spielte mit künstlerischer Reife, dabei alle Schönheiten und Tiefen dieses grandiosen Werkes ausschöp-

fend, *Bram Eldering*. Während der 4. Sinfonie übernahm außerdem Eldering zur Freude des ganzen Hauses als Ehrenkonzertmeister, zu dem er bei seinem Weggang von Meiningen ernannt worden war, die Führung des Streichkörpers. Das Orchester spielte mit Hingebung und setzte seine Ehre darein, dem Festdirigenten Peter Schmitz das Beste seines Könnens zu geben. Dieser verstand es, Spieler und Hörer mit sich fortzureißen, so daß Wiedergaben von nachhaltigem Eindruck zustande kamen. Für das Chorwerk stand ein bedeutend verstärkter Chor zur Verfügung, der eine prachtvolle Klangwirkung entfaltete und dem Stimmungsgehalt der tiefergreifenden Tonschöpfung vollkommen gerecht wurde.

A. König

MÜNCHEN: Ein denkwürdiges Jubiläum hat der Senior unter den deutschen Wagner-Sängern, *Adolf Wallnöfer*, gefeiert: das des fünfzigjährigen Künstlertums. Wallnöfers Bedeutung ist eine dreifache. Als Mitglied des wandernden Richard Wagner-Theaters von Angelo Neumann hat er an der Geltendmachung des neuen musikdramatischen Kunstwerkes im Ausland hervorragenden Anteil gehabt, war er doch u. a. der erste Siegmund, Siegfried und Loge in ganz Italien, Petersburg und Moskau! Als Sänger ist Wallnöfer eine selten vielseitige Erscheinung: ganz im Sinne Wagners beherrscht er den dramatischen Stil, ohne ihm den Gesangswohlklang aufzuopfern. Über welch ein die Hörer mit sich fortreißendes Temperament heute noch der Siebzigjährige verfügt, welch eine erstaunliche Technik er sein eigen nennt, kraft derer er den Bel canto, den Sprechgesang italienischer Prägung in gleicher Vollendung bringt, wie etwa ein Lied von Schubert oder Brahms, das bewies das Konzert, in dem er sich anläßlich seines Jubiläums noch einmal hören ließ. Als Komponist ist Wallnöfer die allgemeine Anerkennung versagt geblieben, und doch spürt man aus seinen Werken die freie und volle Künstlernatur.

»Oskalyd« heißt ein neues, von *Hans Lüdtke* erfundenes Harmonium, das die plötzliche dynamische Veränderung jedes einzelnen Tones gestattet. Da ich der öffentlichen Vorführung des Instrumentes nicht selbst anwohnen konnte, muß ich mich auf Berichte stützen, nach denen das Oskalyd zwar in seiner sinnreichen Konstruktion ein Meisterwerk deutscher Instrumentenbautechnik, in der Praxis aber ein kunstwidriger Zwitter ist. *Hermann Nüßle*

PARIS: (Konzerte im März.) In der Salle Gaveau gelangten das »Requiem« von *Gabriel Fauré* und ein neues Werk von *Arthur Honegger* »Le Roi David« unter Mitwirkung der *Chorale française* zur Aufführung. Die Partitur des Werkes, das 1921 im »Théâtre du Jorat« seine Erstaufführung erlebte, ist für den Konzertsaal umgearbeitet worden. Die Soli lagen in den Händen von Fräulein *Gills*, *Herrn Panzera* und dem Direktor des »Théâtre de la rue du vieux Colombier« *J. Copeau* in der Hauptpartie. Dirigent war *Siohan*. In den Concerts Colonne hörte man an zwei Abenden eine nach dem Schwobschen Gedicht gearbeitete Legende »Le Croisade des Enfants« von *Gabriel Pierné* mit dem Komponisten am Dirigentenpult, und vom *Capet Quartett* in der »Salle des Agriculteurs« vom 19. bis 29. März die sämtlichen Beethoven-Quartette. Die Gesellschaft »*Les Amis des cathédrales*« veranstaltete unter Leitung von *Letocart*, dem die Neubearbeitung des Werkes zu danken ist, eine Aufführung der »Messe de minuit sur les airs de Noëls« von Marc Antoine Charpentier (17. Jahrhundert). Die letzte Sitzung der *Société de Musicologie* war dem Vortrag des Herrn *Béclard d'Hacourt* über »La musique chez les Incas et ses survivances« gewidmet, wobei von Frau d'Hacourt gesammelte und bearbeitete indianische Lieder und Volksmelodien der Mestizen zu Gehör kamen.

J. G. Prod'homme

PRAG: Das bodenständige Musizieren bringt wenig Abwechslung. Wenn die »Neunte« gespielt wird und dreimal hintereinander Mahlers »Lied von der Erde«, glauben die Leute — Gott weiß, was geschehen ist, und, wenn die Leistung Zemlinskys noch so groß gewesen ist (sie war es), so darf man nicht übersehen, daß die Einleitung zu den Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters in einer großen Pause bestand. Und, daß systematisch das Neue vernachlässigt wird, seit langem. Den größten Eindruck hinterließ *Susanne Jicha-Götzl* als Beethoven-Sängerin; die dramatische Größe, die Wucht ihrer Stimmentfaltung bei außerordentlicher Kultur muß hervorgehoben werden. Ich registriere: Bruckners d-moll-Messe und Te Deum durch den Deutschen Singverein unter *Paul Stuiber*, das Prager Kammerorchester mit einer improvisierten Smetana-Feier, zu der *Ernst Rychnovsky* die literarische Einleitung gab. Über eine Brahms-Requiem-Aufführung des Männergesangvereins will ich schweigen. Soll ich

noch sagen, daß im Kammermusikverein als Neuheit der »Phantastische Reigen« von Julius Weismann geboten wurde?
In der Tschechischen Philharmonie fielen mir einige Werke auf: das Melodram »Das Mädchen aus Lochroyan« von Ladislaus Vyčpálek durch klare Tonsprache, Rudolf Karels sinfonische Dichtung »Dämon« durch Ernst und vertiefte Arbeit, Otokar Sins Sinfonie »König Menker« mit technischer Gewandtheit, K. B. Jiráks 2. Sinfonie durch einen virtuos entworfenen ersten Satz, der hervorragend instrumentiert ist. Im »Verein für moderne Musik« (Spolek) hat der Sukschüler Wladimir Stědroň mit »Phantastischen Variationen über ein Volkslied« für Streichquartett eine Talentprobe gegeben. Das übrige tschechische Musikleben ist vollkommen von einem großartigen Smetana-Kultus gefangengenommen, zu dem ein Festakt im Nationaltheater und eine anschließende lange Reihe von Orchester-, Chor- und Kammerkonzerten nur die Vorboten sind zur eigentlichen Smetana-Feier im Mai, von der hier noch in angemessener Weise die Rede sein wird. *Erich Steinhard*

WIEN: Die *Philharmonischen Konzerte* schlossen mit einer sehr lebensvollen Aufführung von Haydns »Schöpfung« unter *Felix Weingartner* (Soli: *Gertrud Förstel*, *Hermann Gallos*, *Nicola Zec*). Die Philharmonischen Konzerte des nächsten Jahres dürfte Weingartner, der mit der Volksoper auch Wien zu internationalen Tournees verläßt, nur noch zur Hälfte dirigieren; die andere Hälfte wird wahrscheinlich *Richard Strauß* übernehmen. Zu Ehren *Julius Bittners* und seines fünfzigsten Geburtstages fand im »Volksheim« eine Feier statt, die eine Violoncellsonate, ein Streichquartett in Es und ein Hauptwerk Bittners brachte: den Zyklus der 16 Gesänge von Liebe, Treue und Ehe. Der Zyklus, den ein Motiv aus dem »Musikanten« durchzieht, ist echte, schöne Musikantengabe, textlich und musikalisch mit das reinste und tiefste, das moderne Lyrik aufzuweisen hat. Von *Emilie Bittner*, der Frau des Komponisten gesungen, zeigte sich die Macht des persönlichen Bekenntnisses und der Urzusammenhang des Künstlers mit dem Volk: verklärte Volkslieder. *Ernst Decsey*

WIESBADEN: Die »Neue Musik« begehrt auch hier immer dringender Einlaß. Im Kurhaus stellte sich der vom Mainzer Pianisten *Eduard Zuckmayer* geleitete »Verein für neue Musik« vor und vermittelte unter Mitwirkung von Künstlern des Kurorchesters die Bekanntschaft mit Křeneks »Sinfonischer Musik« für neun Soloinstrumente (Streichquintett und vier Holzbläser): zwei Sätze, ein leidenschaftliches »Allegro«, das mehr verspricht, als es zu halten vermag, und ein düster gefärbtes »Adagio«, das mehr hält, als es zu versprechen scheint. Auf die schon von Schopenhauer beklagte »Ohrenlosigkeit« des Publikums wird nachdrücklich spekuliert. Es folgte Hindemiths Liederzyklus »Die junge Magd«, ein Werk, das, von *Tiny Debüser* gesungen, innigen Herzensanteil wecken muß. Im neunten Zykluskonzert des *Kurorchesters* unter *Karl Schurichts* Leitung kam Křenek nochmals zu Worte: Sein »Klavierkonzert«, von *Eduard Erdmann* klangreich und geistreich gespielt, hinterließ zwar im ganzen noch zwiespältigen Eindruck, überraschte aber doch in den langsameren Sätzen und besonders im letzten Abgesang des Klaviers durch manch originelle Züge in der Erfindung. Pfitzners etwas spröd berührende »Palestrina«-Vorspiele waren voraufgegangen, die nicht gerade viel Neues verkündende 2. Sinfonie c-moll von Bruckner folgte: So blieb Křenek bei matter Einfassung leuchtkräftiger, als vielleicht ihm zukommt. Auch im »*Verein der Künstler und Kunstfreunde*« hörten wir allerlei Neuheiten: die fein und lieblich gestaltende Pianistin *Else Kraus* machte für einige kecke Impressionen von Heinz Tießen Propaganda; *Anna Erler-Schnaudt* desgleichen für Zilchers Goethe-Hymnus »Natur« — sehr anständige Musik — und für einen Liederzyklus von Julius Weismann, der sich hier, durch verstiegene moderne Texte bestimmt, in ziemlich problematische Fernen verliert. Im zehnten Zykluskonzert des *Kurorchesters* gelangte dann noch H. Zilchers »Nacht und Morgen« (für Streichorchester, zwei Klaviere und Pauken) zu Gehör, wirkte aber etwas einförmig und einfarbig; lebhafter interessierten E. Lendvais »Archaische Tänze«, die, bei sonst feinsinniger Konzeption, nur einer strafferen, gleichsam dramatisch packenden Zusammenfassung des jeweiligen Inhalts bedürften, um in ihrer Fünfzahl gleichmäßig zu fesseln. Ob dem Publikum all diese neue Musik wirklich gefallen hat? Je nun, man ließ sie sich eben gefallen.

Otto Dorn

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BASEL: Das Stadttheater bringt die Uraufführung der Oper »*Andromeda*« von dem auch in Deutschland bekannten Genfer Komponisten *Pierre Maurice.*

MÜNCHEN: *Georg Vollerthun*, der Komponist zahlreicher moderner Lieder, dessen Oper »Veeda« während der Kriegszeit am Hoftheater in Kassel zur Uraufführung kam, hat soeben ein neues Werk, betitelt: »*Island-Saga*«, Musiktragödie in drei Aufzügen, Text von *Berta Thiersch*, vollendet. Die Uraufführung dieser Oper, die im Verlage der Firma *Adolph Fürstner* in Berlin erscheint, wird in der nächsten Spielzeit an der bayerischen Staatsoper stattfinden.

SCHWERIN: Im Mecklenburgischen Landestheater fand die Uraufführung einer Pantomime »Sifrana« statt, deren Musik *Otto Lindemann* schuf. Der Text stammt aus der Feder von *Paul Fr. Evers.*

WIEN: Das »Moderne Theater« hat eine neue Pantomime von *Karl Vollmöller*, betitelt »Ullala«, erworben, deren Musik von *Eduardo Granelli* verfaßt ist.

OPERNSPIELPLAN

BASEL: Das mit großem Erfolg am Stadttheater in Heidelberg uraufgeführte musikalische Lustspiel: »*Die schelmische Gräfin*«, Text von C. L. Immermann, Musik von *Albert Ziegler-Strohecker*, Lehrer am Basler Konservatorium, wurde vom Basler Stadttheater zur schweizerischen Erstaufführung für die kommende Spielzeit angenommen.

DÜSSELDORF: *Bernhard Schusters* dreiaktige komische Oper »*Der Dieb des Glücks*«, die kurz vor dem Brande des Wiesbadener Staatstheaters dort ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte, wurde von der Intendanz zur Aufführung in der nächsten Spielzeit angenommen. Operndirektor *Erich Orthmann* wird die musikalische Leitung übernehmen.

KLAGENFURT: »Die junge Gräfin«, heitere Oper von *F. L. Gaßmann*, erfuhr in einer neuen Bearbeitung von *Ludwig Karl Mayer* im Stadttheater eine erfolgreiche Wiederbelebung.

MAILAND: Eine Oper, von der schon seit fünfzig Jahren immer wieder gesprochen wird und die das Publikum schon stark beschäftigt hat, wurde jetzt endlich in der Scala aufgeführt. Es ist das nachgelassene Werk »*Nero*« des italienischen Komponisten *Arrigo Boito*, der durch seine Oper »Mephistopheles«, mehr noch durch seine Textdichtungen für Verdis »Othello« und »Falstaff« bekannt geworden ist. Boito starb im Jahre 1918 im Alter von 76 Jahren. Außer dem »Mephistopheles«, der vor fast sechzig Jahren zum erstenmal in Mailand gegeben wurde und großes Aufsehen erregte, hat er keine Oper mehr veröffentlicht. Er arbeitete während seines ganzen übrigen Lebens an zwei Opern »Nero« und »Orestiade«, deren baldiges Erscheinen immer wieder angekündigt wurde; aber sie blieben in einem geheimnisvollen Dunkel. Im Nachlaß Boitos wurde nun die Musik zum »Nero«, dessen Text er 1901 veröffentlicht hatte, unvollendet gefunden. *Arturo Toscanini* hat die Partitur durchgesehen, ohne aber den noch nicht komponierten letzten Akt zu vollenden.

OLDENBURG: Das Landestheater brachte unter Leitung des Landesmusikdirektors *Julius Kopsch Händels* Oper »*Rodelinde*« mit stärkstem künstlerischem Erfolg heraus.

PARIS: In der Großen Oper kam am 12. April zum ersten Male seit der Vorkriegszeit wieder *Wagners* »Parsifal« zur Aufführung.

KONZERTE

AMSTERDAM: Neben *Willem Mengelberg* und *Karl Muck* wird *Bruno Walter* im nächsten Winter eine Reihe Konzerte des Concertgebouw-Orchesters in Holland leiten.

BUDAPEST: *Erich Kleiber* errang mit einem Beethoven-Abend, den er hier leitete, so starken Erfolg, daß man ihn sogleich für weitere Konzerte verpflichtete.

DRESDEN: Das *dritte offizielle Reger-Fest* der Max Reger-Gesellschaft, das unter Leitung von *Fritz Busch* in Dresden stattfinden wird, muß aus technischen Gründen *auf November verschoben werden.*

KÖLN: Vom 11. bis 14. Juni findet hier eine Kirchenmusikwoche statt, die die 3. *Rheinische Literatur- und Buchwoche* einleiten wird. Den Inhalt bilden Vorträge von Universitätsprofessor *Peter Wagner*-Freiburg (Schweiz) über den Gregorianischen Choral, Akademieprofessor Dr. *Hermann Müller*-Paderborn über die klassische Polyphonie, Pfarrer Dr. *Kurten* über moderne Kirchenmusik und Musikdirektor *E. J. Müller* über das deutsche Kirchenlied. In der Großen Halle der Ausstellungs-

gebäude wird deren neue Orgel vorgeführt. Der Domchor singt, teils im Dom, teils in der Großen Halle Messen von *Palestrina*, *Bruckner* und *Nekes*, der *Aachener Lehrergesangverein* bringt die neue Messe »Media vita« von *Knoubben* zur *Erstaufführung* und der Kölner Volkschor singt das moderne Oratorium »Der Berg des heiligen Feuers« von *Rudolf Bergh*.

LEIPZIG: *Walter Braunfels* hat ein neues Werk für großes Orchester vollendet. Es heißt »*Don Juan, eine klassisch-romantische Phantasmagorie*«, und kommt im Herbst in Leipzig zur Uraufführung.

LINZ: *Hugo Kauns* großes Chorwerk »*Mutter Erde*« gelangte unter Musikdirektor *Klietmanns* Leitung zur Aufführung.

NEAPEL: Am 30. März veranstaltete die *Società Concertistica* wenige Tage nach Rom die hiesige Erstaufführung von *Arnold Schönbergs* »*Pierrot lunaire*«. Die Haltung des Publikums war achtungsvoll und korrekt, aber einmütig ablehnend. Die Kritik ist hingegen zum Teil von nicht zu billigender Heftigkeit. Wenn der »Mezzogiorno« sich begnügt, festzustellen, daß der Italiener die Vorfrage, ob es sich überhaupt um Musik handle, verneinen müsse, empfiehlt der »Mattino« als einzige Antwort »eine Tracht Prügel«!

NÜRNBERG: Die Uraufführung des neuen *Violinkonzertes* (h-moll) mit Orchester, in einem Satz, von *Hans Pfitzner* wird im Rahmen der von der Stadt veranstalteten Pfitzner-Woche am 4. Juni d. J. unter Mitwirkung von *Alma Moodie* als Solistin und des Komponisten als Dirigent erfolgen. Das Werk erscheint im Verlage der Firma *Adolph Fürstner* in Berlin.

OLDENBURG: Unter Leitung von *Julius Kopsch* kamen in den zwölf großen Sinfoniekonzerten des Landesorchesters an bemerkenswerten Werken folgende zu Gehör: Hausegger: Natursinfonie; Reznicek: f-moll-Sinfonie; Mahler: Lied von der Erde; Kopsch: Klavierkonzert; Pfitzner: Klavierkonzert; Strawinskij: Feuerwerk.

PARIS: *Willem Mengelberg* führte im Mai mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester und einem holländischen Chor neben dem Requiem von Gabriel Fauré, *Bachs* »*Matthäuspassion*« und die *Neunte Beethovens*, die beiden letzten Werke je zweimal, hier auf.

RECKLINGHAUSEN: Der Männergesangverein »Eintracht« feiert im Juli sein fünfzigjähriges Bestehen durch ein *viertägiges Musikfest*.

SALZBURG: Zur Feier von *Richard Strauß' sechzigstem Geburtstag* bringt das Festspielprogramm der *Salzburger Festspiele* 1924 eine Aufführung der »Alpensinfonie« auf dem Domplatz mit dem vollständigen Orchester der Wiener Philharmoniker.

SONDERSHAUSEN: Das vierte Thüringer Musikfest findet hier vom 7. bis 10. Juni d. J. statt.

WIEN: Sechs Balladen des Komponisten und Musikschriftstellers *Emil Petschnig* wurden hier von Kammersänger *Alfred Boruttau* erfolgreich gesungen.

WIESBADEN: Dem 75 Jahre alten Tonkünstler und Führer des Wiesbadener Musiklebens *Otto Dorn* hatte man im Kurhaus eine Feier bewirkt. Das Festkonzert enthielt Werke aus Dorns reichem Schaffen, so das Vorspiel zur Oper »Närodal«, Lieder (von *Lilly Haas*) gesungen und einen Chor nach Goethes »Meeresstille und glückliche Fahrt«. Die Leitung hatte Professor *Mannstaedt* übernommen.

Ein katholisch-kirchenmusikalisches Gesamtkunstwerk vollendete vor kurzem der Organist *Ant. Alex. Knüppel.* Es handelt sich dabei um den vollständigen Text der III. Weihnachtsmesse: »Puer natus est«, den Knüppel vom Introitus bis zum »Deo gratias«, letzteres als Fuge, durchbrochen von einem deutschen Kirchenlied (Der Tag, der ist so freudenreich) einheitlich und leitmotivisch für Soli, Chor, großes Orchester, Orgel und Harfe vertont. Das Werk, das in seiner Art ganz neu ist, ist vom Verlag Hans Hoffmann in Kronach (Oberfranken) käuflich erworben.

TAGESCHRONIK

Seltene, hervorragende Gäste weilten drei Tage in der alten Welfenstadt *Braunschweig*. Die *Berliner Staatlich akademische Hochschule für Musik* entsandte einen großen Teil ihres Lehrkörpers, dem sich hervorragende Schüler und Schülerinnen der Meisterklassen angeschlossen hatten, um die Pianofortefabrik von *Grotrian-Steinweg* kennen zu lernen. Unter den Gästen bemerkte man die Professoren *Schünemann*, *Petri*, *Rößler*, *Sachs*, *Börner*, *Juon*, *Gmeindl*, *Koch*, die Damen *Bradler*, *Heidler*, *Burgstaller*, vom Reichskunstwart erschien *Erich Anders*; außerdem Pianist *Paul Schramm*, Schriftleiter *Paul Schwers*, ferner Universitätsmusikdirektor *Hogrebe* (Göttingen), der berühmte Physiker *Trendelenburg* (Tübingen), Direktor *Max v. Pauer* (Stuttgart) usw. Die Besichti-

gung erstreckte sich auf alle Werkstätten vom Sägewerk an bis zum Stimmzimmer und Lagerhaus, wo die zum Versand fertigen Instrumente in Reih und Glied wie zur Parade standen. Hohe Beachtung fand die auf Grund wissenschaftlichen Verfahrens erfolgte Auswahl der Hölzer für den homogenen Resonanzboden sowie die »kuvierten« Obertasten. Gegenstand allgemeiner Bewunderung war das geheimnisvolle *Vierteltonklavier*, eigentlich eine Verbindung von zwei Konzertflügeln, deren einer auf Kammerton, der andere einen Viertelton höher gestimmt ist. Ein mechanisches Hebelwerk im Innern ordnet die Töne der beiden Instrumente nach Vierteltönen ein. Die Klaviatur ist dementsprechend um eine Reihe rotbrauner Tasten vermehrt, der Spieler kann eine Oktave bequem greifen, die Spieltechnik ist natürlich schwieriger als bisher. Über die Brauchbarkeit waren die Meinungen geteilt, das Alter äußerte schwere Bedenken, die Jugend war voller Begeisterung und konnte sich von dem Wunderwerk nur schwer trennen; das homogene Klavier war Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Die Vollendung des Volksklaviers, das nur den dritten Teil des jetzigen Preises eines Pianino kostet, war noch nicht abgeschlossen, die Versuche werden aber fortgesetzt. Die Güte der neuen Flügel wurde durch *M. v. Pauer* und *Paul Schramm*, also nach zwei entgegengesetzten Richtungen erprobt. Alle waren sich darüber einig, daß hier ein Fortschritt im Klavierbau vorliegt, der diesem ganz neue Bahnen und Aussichten eröffnet. Die Gäste besuchten auch die Wolfenbüttler Bibliothek und waren erstaunt über die musikalischen Schätze; alle schieden mit herzlichstem Dank und dem Bewußtsein, herrliche, genußreiche Tage hier verlebt zu haben. *Ernst Stier*

Im Rahmen des Prager internationalen Musikfestes findet, wie schon gemeldet, eine Matinee für die Viertelton-Musik statt. Bei dieser Matinee wird Professor *Hermann* Vierteltonkompositionen von *Alois Hábà* vortragen. Es wird das erstemal sein, daß öffentlich Vorführungen von Viertelton-Klaviermusik stattfinden werden. Der Bau des Vierteltonflügels wurde vom tschechischen Ministerium für Schulwesen der Flügel- und Pianofortefabrik *August Förster*, Georgenwalde/Tschecho-Slowakei und Löbau/Sa., übertragen.

Der dritte und letzte Teil der *Musikbibliothek* des † *Dr. Erich Prieger-Bonn* gelangt voraussichtlich im Laufe des Monats Juni durch das Kölner Haus der Firma *M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat* (*Inhaber P. Hanstein & Söhne*) zur Versteigerung. Diese Abteilung der bedeutenden Priegerschen Bibliothek enthält in der Hauptsache die handschriftlichen Musikalien (Urschriften und Abschriften) vom 17. bis 19. Jahrhundert, darunter als Hauptgruppe viele für die Textkritik wichtige zeitgenössische Kopien von Werken Joh. Seb. Bachs und seiner Söhne, namentlich Carl Philipp Emanuels, ferner eine Anzahl Partituren alter Opern und Oratorien, eine Menge Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts in Abschriften aus der Zeit u. v. a. In der reichhaltigen Abteilung der Musikerbriefe sind umfangreiche Briefe bekannter Tonkünstler wie Hans v. Bülow, Adolf Jensen, Felix Mendelssohn, Anton Rubinstein und Robert Schumann vertreten. Unter den Musikautographen sind eigenhändige Notenmanuskripte von Robert Franz, Friedrich Kiel, Lortzing u. a.

Ein neues Theater in Teplitz. Die Deutschen in der tschechoslowakischen Stadt Teplitz haben Ostern mit Wagners »Meistersingern« die Einweihung ihres neuen Stadttheaters gefeiert. An Stelle des vor einigen Jahren niedergebrannten Hauses erhebt sich jetzt der prunkvolle, etwa 4000 *Personen fassende Neubau.* Die Entwürfe stammen von *Rudolf Bitzau*-Dresden und *Adolf Linnebach*-München. Das Gebäude umfaßt einen großen Theatersaal, ein Kammerspielhaus, ein Lichtspieltheater und einige Gasträume. Zu Direktoren des Theaters wurden *Franz Hillering* und *Nikolaus Janowsky* gewählt.

Wiederaufbau des niedergebrannten Lüneburger Stadttheaters. Nach dem Brand im Lüneburger Theater 1921, der das Bühnenhaus vollständig vernichtete, hatte der Besitzer des Theaters, Theaterdirektor Eßmann, das Theater an die Stadt verkauft. Die durch die Stadt danach gegründete *Lüneburger Volkshaus G. m. b. H.* wird jetzt das Bühnenhaus nach neuzeitlichen Grundsätzen wieder aufbauen. Der Bau soll so beschleunigt werden, daß das Theater bereits diesen Herbst wieder eröffnet werden kann.

Die Preise des *Preisausschreibens der Stadt Wien für Komponisten und Dichter* wurden folgenden Musikern zuteil: *Alban Berg*, *Karl Prohaska*, *Franz Schmidt*, *Anton Webern*, *Karl Weigl* und *Max Springer*. Für Dichtkunst wurden den Dichtern *Billinger*, *Eidlitz*, *Mell*, *Musil*, *Stössl*, *Martina Wied* Preise verliehen.

Ein Musik-Preisausschreiben veranstaltet der Verlag *B. Schott's Söhne* in Mainz. Es gilt gemäß einer von dem Verlag herausgegebenen

sehr eingehenden Begründung die Schaffung eines dem Geiste des Concertes da Camera entsprechenden modernen »Konzerts im Kammerstile«. Es handelt sich dabei um den Versuch, durch einen solchen von außen gegebenen Hinweis manche Bemühungen, die sich heute zersplittern, auf ein gemeinsames Ziel zu lenken und so vielleicht die Schaffung eines neuen Stils zu begünstigen. Die Preisrichter sind *Haas*, *Hindemith*, *Korngold* und *Windsperger*.

Ein Schulmusikerlaß. Soeben erscheint ein neuer Schulmusikerlaß des preußischen Unterrichtsministers, der Richtlinien für eine weitgehende musikalische Unterrichtsverteilung innerhalb des neuen Dreißig-Stunden-Planes der höheren Schulen gibt. An Doppelanstalten sollen die »*Musikstunden*« in den Oberstufen verdoppelt werden können. Hervorragende musikalische Leistungen sind bei den Versetzungen und Reifeprüfungen besonders zu werten, und deshalb wird auch künftig der Musiklehrer als Mitglied zu den Prüfungskommissionen hinzugezogen. Der Erlaß erhält auch für die anderen Schultypen entsprechende Geltung.

Der II. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet vom 14. bis 23. Juli statt. Von der Kritik staatlichen, städtischen und kirchlichen Behörden wärmstens empfohlen. Hervorragende Dozenten. Für Volksschullehrer und -lehrerinnen, Gesanglehrer an höheren Lehranstalten, Geistliche und Kirchenmusikdirektoren gleich wichtig. Behandlung der Gebiete: Atemtechnik, Rhythmik, Dynamik, Bildung von Sprache und Stimme bei Lehrenden und Lernenden in praktischen Übungen. Prospekt durch Gesangpädagogen *Schuberth, Nürnberg, Hainstr.* 20. Rückporto höfl. erbeten.

Ein auserwählter Kreis namhafter Tonkünstler war kürzlich beim *Oberbürgermeister von Berlin, Dr. Boeß*, zu einem *Musikabend* versammelt. Der Oberbürgermeister beabsichtigt durch Einrichtung regelmäßiger Musikabende das zeitgenössische Schaffen nachdrücklich zu fördern und weiterhin auch besonders jüngeren Berliner Künstlern durch Veranstaltung von Berliner Autoren- und Solistenabenden im Berliner Rathaus den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen.

Das Deutsche Nationaltheater in Weimar veranstaltet im Juni eine dreitägige *Richard Strauß-Feier* unter Leitung des Generalmusikdirektors *Julius Prüwer*. Die Feier beginnt am 8. Juni mit dem »Rosenkavalier«. Am 9. Juni werden in einer Morgenfeier alle Lieder aufgeführt, die Strauß in Weimar komponiert hat. Die Feier schließt am 11. Juni mit einem Konzert der Staatskapelle, in dem die ersten und letzten sinfonischen Dichtungen zur Aufführung gelangen werden.

An Stelle des bisherigen Schriftleiters *Max Burkhardt* ist der Musikschriftsteller und Komponist *Reinhold Scharnke* mit der Redaktion der Zeitschrift »Das Orchester« (herausgegeben vom Reichsverband Deutscher Orchester) betraut worden.

Die »*Monatshefte für kath. Kirchenmusik*« erscheinen wieder im Verlag von *Hans Hoffmann* in *Kronach* (Oberfranken).

Aus Anlaß der am 27. Mai stattgefundenen Wiederkehr des 125jährigen Geburtstages von *Jacques Elie Fromental Halévy* wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt für mehrere Wochen eine auf den Komponisten der »Jüdin« und Lehrer der Tonkunst bezügliche Sonderausstellung veranstalten.

Die *Gesellschaft der Musikfreunde zu Berlin* wird ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Zum Vorsitzenden wurde Ministerialrat Dr. *Schmidt* gewählt, zum Dirigenten *Heinz Unger* verpflichtet. Die Mitglieder der Gesellschaft werden gebeten, sich bei ihrer Geschäftsstelle, Schellingstr. 9, zu melden.

Spandauer Sing- und Männergesangverein von 1866 (gemischter Chor) nennt sich die aus dem Spandauer Singverein und dem Spandauer Männergesangverein von 1866 jetzt hervorgegangene Chorvereinigung. Zum Dirigenten wurde der bisherige Leiter des Spandauer Singvereins, *Lothar Band*, gewählt. Die vereinigten Chöre haben sich die Pflege des großen weltlichen und geistlichen Chorwerkes zur Aufgabe gestellt. Anmeldungen sind an den Vorsitzenden, Herrn *Otto Hoffmann, Spandau, Hedwigstr.* 7, Telephon: Spandau 722 zu richten.

Die Direktion der *Großen Volksoper in Berlin* und *Otto Klemperer* haben ihr Vertragsverhältnis dahin geändert, daß Klemperer *nicht in fester Verbindung, sondern nur in loser Form dem Unternehmen zur Verfügung steht.* Er wird zunächst im ersten Drittel der kommenden Spielzeit Mozarts »Zauberflöte« neu einstudieren.

Generalmusikdirektor *Leo Blech* hat seinen Vertrag mit der Deutschen Opernhaus-Betriebs-A.-G. in Berlin-Charlottenburg »aus wichtigen Gründen« gemäß § 626 des Bürgerlichen Gesetzbuches mit sofortiger Wirksam-

keit *gekündigt*, nachdem drei von ihm hintereinander eingereichte Entlassungsgesuche nicht die Genehmigung des Aufsichtsrates der Gesellschaft gefunden haben.

Kapellmeister *Paul Breisach* vom Nationaltheater in Mannheim ist für die nächste Spielzeit dem Deutschen Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

Clemens v. Franckenstein wurde zum Generalintendanten der bayerischen Staatstheater ernannt.

Rudolf Schulz-Dornburg wurde zum künstlerischen Leiter der Oper des *Stadttheaters Münster* verpflichtet. Die Konzerttätigkeit in *Bochum* wird er vorläufig beibehalten.

Hanns Schulz-Dornburg, bisher Operndramaturg am Opernhaus in Hannover, wurde als Oberregisseur für die Oper an das Reußische Theater in *Gera* verpflichtet.

Der Oberspielleiter der Leipziger Oper *Walter Elschner* wurde ab 1. August d. J. als Oberspielleiter an das *Hamburger Stadttheater* verpflichtet. Vorher wird er bei den *Bayreuther Festspielen* den Mime singen.

An Stelle des zum Generalintendanten in Weimar berufenen Dr. Ulbrich wurde die künstlerische Leitung des *Meininger Landestheaters* dem Oberspielleiter *Franz Nachbaur* übertragen.

Adolf Wallnöfer feierte am 26. April seinen siebzigsten Geburtstag und zugleich sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum. Als Sänger, als Theaterdirektor und als Komponist hat er ein halbes Jahrhundert hindurch ein ganz der Kunst gewidmetes Leben geführt.

Professor *Karl Zuschneid* feierte am 29. Mai seinen siebzigsten Geburtstag. Er konnte sich, früh verwaist und mittellos, erst spät dem berufsmäßigen Studium der Musik widmen. Erst erlernte er in seinem Heimatstädtchen den Buchhandel und kam dann in die Herdersche Verlagsbuchhandlung in Freiburg i. Br. als Gehilfe, deren Chef ihm 1876 den Besuch des Stuttgarter Konservatoriums ermöglichte. Nach Abgang vom Konservatorium wirkte er erfolgreich als Dirigent und Musiklehrer in Göttingen, Minden und Erfurt. 1907 übernahm er die Leitung der städtischen Hochschule für Musik in Mannheim und gewann hier das seinen musikerzieherischen Neigungen am meisten entsprechende Betätigungsfeld. Die *Klavierkompositionen* Zuschneids, soweit sie nicht ausgesprochen instruktiven Zwecken dienen, gehören in das Gebiet gediegener Hausmusik. Auch als Komponist zahlreicher *Chorwerke* hat er sich einen Namen erworben. Als Ruhesitz hat sich der Altmeister der Klavierpädagogik Weimar gewählt, wo er sich in unverminderter Geistesfrische immer noch auf seinem Spezialgebiete schriftstellerisch betätigt.

Ohne Verantwortung der Redaktion geben wir die Zuschrift eines Gymnasialmusiklehrers, Herrn *H. Horstmann* aus Landsberg a. d. Warthe, wieder:

»Seit meiner Anstellung in Landsberg habe ich (nicht ganz ohne Erfolg) versucht, durch Unterricht und Schulkonzerte in der Jugend die Liebe zur Musik zu wecken und zu pflegen. Die Preise waren bei allen Konzerten so bemessen, daß meistens nur die Unkosten gedeckt wurden. Blieb ein Überschuß, so kam er in die Schüler-Unterstützungskasse, ich selber erhielt keinen Pfennig. Mir war die Begeisterung meiner Jungens Lohn genug; dann war Mühe, Arbeit und Ärger vergessen. Im Dezember 1923 führte ich das Weihnachtsoratorium von Bach auf. Durch die Absage zweier hiesiger Solisten war ich gezwungen, Berliner Kräfte heranzuziehen. Es entstand dadurch ein Defizit, so daß ich nicht imstande war, die ›Vergnügungssteuer‹ für eine Aufführung, die doch gewissermaßen eine erweiterte Unterrichtsstunde war und der Einführung der Schüler in die Tonwelt Bachs diente, zu zahlen. Die Stadtverwaltung brachte es fertig, aus diesem Grunde vor kurzem einen Vollziehungsbeamten in meine Wohnung zu schicken, um zu pfänden. Wenn man daran denkt, daß für eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach von Schülern in der Aula der eigenen Schule ›Vergnügungssteuer‹ bezahlt werden muß, während das Stadttheater für eine Unterhosenposse städtische Unterstützung erhält, so muß man doch mit dem Kopf schütteln.«

Für ein anderes Konzert, in dem mit dem Schülerchor drei Bach-Kantaten öffentlich in der Schulaula aufgeführt werden sollten, verlangte die Stadtverwaltung erst 6000 Mark, dann 3000 Mark »Vergnügungssteuer« (!!). — Das Konzert unterblieb. Kommentar überflüssig.

Gabriele d'Annunzio, Francesco Malipiero und *Alfredo Casella* gründeten in Rom die Gesellschaft »*Corporazione delle Nuove Musiche*«, deren Name ebenso wie der Wahlspruch »Concentus Decimae Nuncius Musae« von d'Annunzio gewählt sind. Diese neue Vereinigung will das Verständnis für moderne Musik in

Italien durch Aufführungen der interessantesten Werke zeitgenössischer Komponisten *aller Nationen* fördern und so mit allen Kräften die junge italienische Musik unterstützen. Ferner will sie das Musikverständnis in den breiten Volksmassen kultivieren. Die C. D. N. M. hat ihre Arbeit im März 1824 mit einem Musikfest von fünf Konzerten in Rom begonnen, die der modernen Musik aller Länder gewidmet war und durch italienische und ausländische Mitwirkende ausgeführt. In dem letzten dieser Konzerte wurde die italienische Erstaufführung des *Pierrot Lunaire* von *Arnold Schönberg* gegeben *unter der Leitung des Komponisten*. Die C. D. N. M. hat noch später den Pierrot Lunaire durch neun andere Aufführungen in Neapel, Florenz, Venedig, Padua, Turin und Mailand zu Gehör gebracht. Die C. D. N. M. ist italienische Sektion der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik*. Sitz der Vereinigung ist *Rom, via Piemonte, 117*.

AUS DEM VERLAG

Hermann Hans Wetzlers neues sinfonisches Werk für großes Orchester »*Silhouetten*« (op. 12), das vor kurzem in Köln und Berlin zur Aufführung gelangte, wird bei *Max Brockhaus* in *Leipzig* verlegt.

Edvard Moritz hat eine neue *Kammersinfonie* vollendet, die demnächst im Verlage *Richard Birnbach, Berlin*, herausgegeben wird.

Im Verlag *Ernst Eulenburg, Leipzig*, erschienen soeben zwei Strauß-Werke in der kleinen Partiturausgabe: »*Heldenleben*« und »*Alpensinfonie*« als willkommene Gabe für den Musiker und den Laien. Die Einführungen sind von *Richard Specht*. Von beiden Partituren wurden Liebhaberausgaben hergestellt. Die nächsten Veröffentlichungen Straußscher Partituren werden die »*Bürger als Edelmannsuite*« und die »*Tanzsuite*« sein.

Anfang Juni erscheint im Verlag Frei-Deutschland, G. m. b. H., Sontra in Hessen ein biographischer *Richard Strauß-Roman* von *Hans Fischer-Hohenhausen:* »Richard Strauß. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend«. Der Verfasser, ein gleichaltriger Schulkamerad von Richard Strauß, erzählt hier aus eigener Anschauung den musikalischen Werdegang des Meisters. Es ist ein großes, klares Bild seiner Jugendjahre.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Dr. *Carl Besl*, Kapellmeister an der Staatsoper in Berlin, ist Ende April einer Venenentzündung erlegen. Er wirkte viele Jahre im Verborgenen an diesem Institut, das in ihm eine wertvolle Kraft verliert.

EISLEBEN: *Karl Eitz*, der Erfinder der »Tonwortmethode«, verstarb hier 76jährig. Von Beruf Volksschullehrer, stellte er die Entwicklung des Volksschulgesanges durch seine Methode auf eine völlig neue Grundlage. Seine Werke über Gesangskunst und -unterricht haben seinen Namen bald in alle Welt getragen. Die Universität Halle verlieh ihm den Titel eines Dr. honoris causa.

LEIPZIG: Der Musikschriftsteller und Professor am Leipziger Konservatorium *Stephan Krehl* ist im Alter von 59 Jahren gestorben. Von allen Lehrbüchern der Musik hat keines in Deutschland so große Verbreitung gefunden wie Krehls Studienbücher. Vor allem ist sein »Kleines Lehrbuch der Fuge« das Elementarunterrichtsbuch für alle Musikstudierenden. Bis 1902 wirkte Krehl als Lehrer am Konservatorium in Karlsruhe, seitdem in Leipzig. Er hat Generationen von Schülern und Schülerinnen herangebildet. Als Komponist hat er sich namentlich durch seine Lieder und Quartette einen Namen geschaffen.

LONDON: *Sir Charles Villiers Stanford*, einer der ausgezeichnetsten Musiker Englands, ist, noch nicht 72jährig, gestorben. Stanford, der Ehrendoktor von Oxford und Cambridge sowie *Mitglied der Berliner Akademie der Künste* war, hat sich als Dirigent, als Hochschullehrer, vor allem aber als Tonsetzer betätigt.

MÜNCHEN: Die Pianistin *K. Herrmann-Rabausch* ist nach kurzem Krankenlager hochbetagt gestorben. Auf der Münchener Musikschule vollendete die junge Regensburgerin unter der Leitung *Hans v. Bülows*, der ihrer ausgezeichneten musikalischen und pianistischen Begabung ein glänzendes Zeugnis ausgestellt hat, als seine und Rheinbergers Schülerin ihre Studien. Früh schon erwarb sie sich einen angesehenen Namen als konzertierende Künstlerin und Lehrerin.

WIEN: Der blinde Tonmeister *Josef Labor* verstarb im April. Er war in Horowitz 1842 geboren, erblindete schon als Kind, unternahm als Zwanzigjähriger Konzertreisen durch die ganze Welt, insbesondere als Beethoven-Spieler. Als Komponist wandte er sich besonders der Kammermusik zu. — Durch eine merkwürdige Zufallsverkettung war es Labor, der den eigentlichen Anstoß dazu gab, daß Arnold Schönberg sich ganz der Musik widmete.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Davico, Vincenzo: Poemetti pastorali. Réduct. p. Piano. Eschig, Paris.

Doire, René: Soir à Zaitchar. Poème symphon. Gregh, Paris.

Milhaud, Darius: Saudades de Brazil, Suite de danses. Eschig, Paris.

Neubeck, Ludwig: op. 8 Der Sieger. Ein sinfon. Heldenlied. Ries & Erler, Berlin.

b) Kammermusik

Gál, Hans: op. 16 Streichquartett (f), Simrock, Berlin.

Graener, Paul: op. 63 Suite (A) f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Ippisch, Franz: Trio (fis) f. Viol., Br. u. Vcell. Doblinger, Wien.

Kunzenmüller, Ernst: op. 15 Suite nach Spitzweg f. Pfte u. Vcell. Ries & Erler, Berlin.

Moritz, Edvard (Berlin): op. 23 Klavierquintett; op. 28 Streichquartett, noch ungedruckt.

Moser, Franz: op. 32 II. Streichquartett (F). Doblinger, Wien.

Peterka, Rudolf: op. 9 Streichquartett (a) »Zurück zur Musik«. Simrock, Berlin.

Rieger, Otto: Sonate (f) f. Viola u. Pfte. Doblinger, Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Courtade, Alexandre: Méthode de trompette de cavalerie. Evette & Schaeffer, Paris.

Fromm-Michaels, Ilse: op. 6 Sonate (C) f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Haydn, Joseph: op. 84 Sinfonie concertante f. Viol., Vcello, Ob., Fag. mit Orch. (H. Sitt). Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Krehl, Stephan: op. 38 Kanonische Studien. 16 zweist. Kanons f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Martin, Rob. Charles: op. 113 Petite Suite (G) p. Piano. Heugel, Paris.

Moret, Ernest: Au hasard de la route. 10 Pièces p. Piano. Heugel, Paris.

Moritz, Edvard (Berlin): op.21 Violin-Konzert, noch ungedruckt.

Roger-Ducasse: Basso ostinato p. Harpe chromatique. Durand, Paris.

Schmitt, Florent: op. 73 Le petit Elfe Ferme-l'œil. Ballet. Arrang. p. Piano. Durand, Paris.

Stojowskij, Sigismond: Konzertstück p. Violonc. et Orch. Heugel, Paris.

— Prologue, Scherzo et Variations (2. Concert) p. Piano et Orch. Edit. p. 2 Pianos. Heugel, Paris.

Symons, Dom Thomas: Trois danses anciennes; Suite miniature; Suite moderne p. Piano. Sénart, Paris.

Taillefere, G.: Marchand d'oiseaux. Ballet arrang. p. le Piano. Heugel, Paris.

Tcherepnine, Alexandre: Six études de travail; Quatres préludes p. Piano (Philipp). Heugel, Paris.

Wladigeroff, Pantscho: op. 16 Vardar. Bulgar. Rhapsodie f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bertrand, Marcel: Saint Odile. Poème de Geo. Lignereux. Choudens, Paris.

Leroux, Xavier: La plus forte. Drame lyr. en 4 actes de J. Richepin et P. de Choudens. Choudens, Paris.

Molinetti, B.: Le Gardien, Drame lyr. en 3 actes d'après le poème de Jean Rioux. Choudens, Paris.

Petyrek, Felix: Die arme Mutter und der Tod. Ein Wintermärchenspiel nach Andersen in drei Bildern von H. Reinhart. Univ.-Edit., Wien.

Ropartz, Guy: Le miracle de S. Nicolas, légende en 17 tableaux. Poème de René d'Avril. Roudanez, Paris.

Yvain, Maurice: La dame en décolleté. Comédie music. en 3 actes, livret de Yves Mirande et Lucien Boyer. Salabert, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Canteloube, J.: L'Arada (La terre). Sonnets d'A. Perbosc p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Laparra, Raoul: Le missel chantant. Suite de mélodies sur de vieilles poésies franç. 4 vol. Heugel, Paris.

Lenormand, René: Soleil. 12 Mélodies p. une voix et Piano. Maquaire, Paris.

Martin, R. Ch.: Les amours de Marie (Pierre de Ronsard) p. une voix et piano. Deiss et Crèpin, Paris.

Milhaud, Darius: Deux Poèmes (Eloge, Le Brick) p. Quatuor vocal. Durand, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

RICHARD WAGNER

DAS LEBEN IM WERKE

VON

PAUL BEKKER-HOFHEIM

Dieser Beitrag ist der erste, »Ausdruckskunst« betitelte Abschnitt aus Paul Bekkers demnächst erscheinendem großen Wagner-Werk.

Richard Wagner entstammt einer Theaterfamilie. Der Vater, im Beethovenjahre 1770 geboren, Polizeiaktuar in Leipzig, war ein eifriger Förderer des dortigen Liebhabertheaters und verkehrte gern mit den Mitgliedern der öffentlichen Bühne. Der Stiefvater, Ludwig Geyer, von Wagner selbst als sein Erzeuger angesehen, dessen Namen er bis zum vierzehnten Jahre führte, war Schauspieler, Sänger, Maler. Von sechs lebenden älteren Geschwistern zog es vier zum Theater: Albert, der Älteste, wurde Sänger und war der Vater der später berühmten Johanna Jachmann-Wagner, die Schwestern Rosalie und Luise wandten sich dem Schauspiele zu, Klara wurde Sängerin. Richard, geboren am 22. Mai 1813, sechs Monate vor dem Tode des Vaters, gewann durch das Berufsleben des Stiefvaters von Kindheit an unmittelbare Vertrautheit mit der Bühne. Familiäres Erbgut wie früheste Jugendeindrücke wirkten gleich stark, um die Neigung zu wecken und zu pflegen, die Wagners Leben und Kunst bestimmt: die Neigung zum Schauen und Fühlen im Bilde der Szene.

Diese Vorstellung der darstellerisch erfüllten Szene, dieses Umsetzen jeder Phantasieregung in bewegte Anschaulichkeit ist die Quelle von Wagners Kunst. Die kindliche Freude an der Beobachtung und ausübenden Mitwirkung steigert sich bald zum Wunsche, selbst zu erfinden, selbst zu formen. Sprachliche Gewandtheit ist ihm angeboren. Als ein Mitschüler stirbt und die Knaben zu einem Trauergedicht auf seinen Tod angeregt werden, erhält das des zwölfjährigen Wagner den Preis und wird nach Reinigung von bombastischem Pathos gedruckt. Mit diesem Erfolg erscheint die Berufung zum Dichter erwiesen, als Dichter aber kann nur der szenische Gestalter gelten. Es entstehen Szenenreihen nach antiken Stoffen, wie der Schulunterricht sie nahebringt, es entsteht ein Jahr später, angeregt durch das Bekanntwerden mit Shakespeare, ein großes Trauerspiel. Der Impuls liegt in der Vorstellung der szenischen Wirkung, in der Erfindung theatralisch eindrucksvoller Erscheinungen und Situationen, deren Art im übrigen den Ideen eines dreizehnjährigen Temperamentes entspricht. »42 Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen.« Die Aussage ist eine humoristische Übertreibung, wie der später aufgefundene, Kleists »Familie Schroffenstein« stofflich nahestehende Entwurf des »Leubald« erweist. In der Andeutung dessen aber, was sich in Wagners Gedächtnis als das Wesentliche erhalten hatte, zeigt sich die Grundrichtung der Phantasie zur Theaterwirkung, zur drastischen Vorführung äußerlich wild bewegten Geschehens.

Erheblich später als die »Neigung zum Komödienspiel« — zum selbstgeformten, nicht zum ausübenden — regt sich die musikalische Veranlagung. Wagner war weder Wunderkind, noch fiel er durch bemerkenswerte musikalische Befähigung auf. Er spürte keine Neigung zu einem Instrument, er empfand nicht das Bedürfnis, sich in musikalischen Phantasien zu ergehen. Diese Beobachtung überrascht um so mehr, als er im Theater Schauspiel und Oper gleichmäßig kennen lernte. In Dresden, wohin die Familie seit der Wiederverheiratung der Mutter 1814 übergesiedelt war, wirkte seit 1817 Carl Maria von Weber; 1822 wurde dort der »Freischütz« aufgeführt. Der neunjährige Wagner wohnt diesem Ereignis nicht bei, da er nach dem kurz vorher erfolgten Tode des Stiefvaters für einige Monate zu Verwandten nach Eisleben gebracht wird. Bald nach der Rückkehr aber lernt er das neue Werk kennen. Es übt den ersten tiefgehenden Eindruck, den Wagner von szenischer Musik empfängt. Da er eben Klavierunterricht erhält, versucht er sich die »Freischütz«-Ouvertüre heimlich einzustudieren, er erbittet von der Mutter Geld für Notenpapier, um »Lützows wilde Jagd« aufzuschreiben, er will mit Schulkameraden die Wolfsschlucht aufführen, wobei er sich die Partie des Kasper zuerteilt, und in späten Jahren noch erinnert er sich »auf einen recht diabolischen Ausdruck in Stimme und Gebärde für den gehörigen rauhen Vortrag des ›Hier im ird'schen Jammertal‹ studiert zu haben«. Solche Einzelzüge erweisen das Nachhaltige des Eindruckes, aber er ist anderer Art als beim Schauspiel. Er regt lediglich zur Nachahmung in der Wiedergabe an, während der Wunsch nach ähnlich gerichteter selbstschöpferischer Betätigung nicht aufzukommen scheint. Dem entspricht auch der Eindruck von Webers Persönlichkeit: »Nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehen und so dirigieren«. Wieder ist es die Gebärde der Musik, die Wagner am stärksten trifft, als Darstellung auf der Bühne wie als Kommandoausdruck des im Augenblick der Vorführung Gestaltenden. »So dirigieren« will Wagner, das andere, das »so komponieren« liegt außerhalb des Wünschbaren. Spätere Ereignisse beweisen, daß ihn nicht etwa Erkenntnis technischer Unzulänglichkeit zur Selbstbescheidung zwang — dieser jugendliche Phantast hätte Opernpartituren in Angriff genommen, selbst wenn er kaum Noten zu schreiben vermochte. Es fehlt nicht die Kühnheit, es fehlt das antreibende Verlangen. So beschränkt sich die Teilnahme an der Musik auf Erspürung ihres darstellerischen Ausdruckes, auf die Bewunderung von »Freischütz« und »Preziosa« als Theaterstücken. Das methodische Klavierspiel wird bald aufgegeben, das Ergebnis ist ebenso geringfügig wie bei dem nach der Übersiedlung nach Leipzig 1827 begonnenen Violinunterricht. Dagegen bringt die Umpflanzung in die Stadt der Gewandhauskonzerte von einer neuen Seite her den Durchbruch des Musikgefühles. Der nun Vierzehnjährige hört Beethovensche Sinfonien, zugleich im Theater die »Egmont«-Musik. Diesem doppelten Eindruck der erregenden Gewalt der Musik und ihrer die szenische Handlung steigernden Bedeutung gelingt das, was Webers »Frei-

schütz« nicht vermocht hatte: den Musiker in Wagner zu wecken. Er erkennt plötzlich, daß sein noch nicht abgeschlossenes Trauerspiel der Musik bedarf. Da er gewohnt ist, zu können, was er will, so beschließt er, Musiker zu werden.
In diesem Anfang des Entwicklungsganges spiegelt sich die Natur des gestaltenden Künstlers Wagner, wie sie später aus seinem gesamten Schaffen erkennbar wird. Das Theater ist die gegebene Welt, aus der allein er sein Dasein erfaßt. In der szenischen Bewegung ist Gebärde und Vorgang des Lebens, er kann nicht anders denken und fühlen als im Phantasievorgang bühnenmäßig erschauten Geschehens. Impuls und Deutung dieses Geschehens aber gibt erst die Musik. Musik freilich in einer neuen Erfassung ihres Wesens. Die klangspielerische, formale, rein gehörmäßige Darstellung des musikalischen Vorganges bleibt unbeachtet. Wagner reagiert von dieser Seite her auf keinen Eindruck, das Talent des ausübend für Musik begabten Kindes fehlt ihm. Der Musiklaut als solcher trifft ihn erst im Augenblick der Pubertätskrise. Plötzlich erfaßt er die Gefühlsbedeutung des Klanges. Es ist in ihm etwas frei geworden, das sich im Kindheitsstadium nicht regen konnte. Er empfindet Musik sofort als Sinneslaut, seine Natur ist so organisiert, daß er Musik lediglich als tönende Leidenschaftswallung aus dem Instinkt des erwachenden Gefühles fassen kann. Im gleichen Maße, wie dieses Gefühlsleben mehr und mehr zur beherrschenden Kraft anwächst, füllen die musikalischen Impulse allmählich jenes Anschauungsleben der szenischen Bewegung. In die angeborene und durch Erziehung gesteigerte theaterhafte Bildphantasie des Kindes strömt mit dem Erwachen des Mannes Musik als innerer Quell, als aufbauendes und nährendes Blut, dessen Zeugungskraft und Lebenstempo jene Erscheinungsbilder bestimmt und bewegt.
Die überraschende Art, wie und wann Wagner zur Musik gelangt, kennzeichnet die Eigentümlichkeit seiner Begabung. Es gibt kein ähnliches Beispiel in der Geschichte. Der allgemeine Zugang ist von der Seite des Spieles mit dem Klange, das gebunden ist an die instrumentale, in früheren Zeiten an die vokale Technik: im ganzen an die ausübende Funktion. Dies ist der Weg aller großen Musiker vor Wagner, aller bedeutenden Begabungen nach ihm. Das in seinem tiefsten Antriebe noch schlummernde Gefühlsleben des Kindes wird bewegt durch Spielfreude und Nachahmungstrieb, beide sind auf formale Vorbilder des Klanglichen gerichtet und kräftigen sich an ihnen bis zum Erwachen eigenen Gestaltungswillens. Darf man wegen des Fehlens dieses musikalischen Klangspieltriebes auf eine geringere Musikerbegabung schließen? Sie war bei dem Schöpfer des »Tristan« und der »Meistersinger« zum mindesten ebenso bedeutend wie bei dem Zeitgenossen, der als Siebzehnjähriger die »Sommernachtstraum«-Ouvertüre schrieb. Die Feststellung erstaunlicher Frühreife im einen, besonderer Spätreife im anderen Falle genügt nicht, sie weist nur auf äußere Tatsachen hin, ohne sie zu erklären. Die Erklärung liegt auf anderem Gebiet. Wagners musikalische Veranlagung drängt ebenso früh hervor, wie

die anderer genialer Schöpfererscheinungen. Sie übt sich aber nicht wie bei diesen am Klangspiel der Töne, weil der Klang nicht den Zugang zu Wagners Art der Musikempfindung erschließen konnte. Sie übt sich am Spiel der szenischen Bilder. Die Bühne mit ihren Erscheinungen hat für die Entwicklung des Musikers Wagner die nämliche Geltung, wie das Klavier und die musikalische Formenwelt für Mendelssohn oder Chopin. Musik ist für Wagner vom Urbeginn an klingende Gebärde, Gebärde und szenische Anschaulichkeit sind für ihn elementare Ausstrahlungen musikalischer Bewegungsvorgänge. Wenn er Theaterstücke schreibt, so bedeuten sie für ihn dasselbe, was Klavierphantasien für den zwölfjährigen Beethoven bedeuten: Musik, bei dem jugendlichen Beethoven aus nachahmendem Spiel mit dem Klangmaterial, bei dem jugendlichen Wagner aus nachahmendem Spiel mit der Affektgebärde empfunden. In beiden Fällen treibt der Musikimpuls, in beiden Fällen fehlt noch das eigenschöpferische Vermögen. Im Augenblick aber, wo dieses sich nach dem Naturgesetz regt, wird auch der in der Gebärde eingeschlossene musikalische Klang vernehmbar. Wagner erkennt das anschaulich Geformte als etwas in sich nicht Selbständiges, als stumme Musik, deren klangliche Erweckung erst dem Bilde Daseinsberechtigung gibt. Das Bild ist Fixierung dessen, was Wagner als Grundelement der Musik empfindet: ihres Ausdruckes. Er ist die Wurzel, aus der alles Tönende einzig wachsen kann. Nicht das Formspiel der Tonbewegung, nicht der gehörsmäßige Reiz des Klingenden, sondern die ausdruckmäßige Bedeutungshaftigkeit der Musik, wie das anschauliche Bild sie drastisch darstellt, ist der Urgrund dieses Schöpfertumes. Was Wagner sich im jugendlich unbewußten Drang erfindet, sind Ausdruckstypisierungen, zunächst ohne klangliche Verwirklichung, nur wunschhaft hingestellt, Luftspiegelungen des Phantasiezieles. Die erwachende männliche Kraft erst erspürt den Weg, der zur Erreichung dieses Zieles führt.

Musik als Ausdruck ist das Vermächtnis des 18. Jahrhunderts an das 19., der Klassik an die Romantik, der formal bestimmten Kunst an die gefühlhaft bedingte. Der Schaffensakt wird seiner objektivierenden Bedeutung entkleidet, er erhält gefühlsmäßigen Inhalt, wird zur Bloßlegung der inneren Antriebe des Schaffens, zur Erfassung der psychologischen Bewegungsursachen, zum seelischen Bekenntnis. Diese Umstellung der schöpferischen Kraft auf Bewußtmachung subjektiver Gefühlsvorgänge setzt ein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie entspricht der gesteigerten Bedeutung, die man dem Individuellen, Gefühlsmäßigen überhaupt beimißt. Die Bevorzugung und Durchbildung der Sonatenform, die im Gegensatz zu den typenhaften Formen der älteren Polyphonie der Aufnahme subjektiver Gefühlsregungen besonders zugänglich und entsprechend dehnbar ist, die Auflockerung der Dynamik, parallel gehend eine Mehrung und Umgestaltung der musikalischen Sprachmittel zur Ermöglichung reicherer klanglicher Schattierungen, die verfeinernde

Durchbildung der Vortragsabstufungen — dies alles sind die mehr und mehr sich steigernden Symptome eines tiefgreifenden Wandels der Musikanschauung. Musik ist nicht mehr primäre Klangformung, sie wird Gefühlsdarstellung. Ausdruck als Spiegelung, als »Herausdrücken« subjektiven Innengeschehens bildet das Kriterium, das Einzelwesen beansprucht Beachtung seiner Erlebnisse oder Erlebnisanschauungen, die mit zunehmender Verdeutlichung zum Gegenstand der künstlerischen Darstellung werden. Dem Wechsel der Musikauffassung entspricht ein verändertes Weltbild, entspricht die kritische Einstellung des Künstlers zu dem, was um ihn und in ihm geschieht, denn aus dieser kritischen Einstellung erwächst ihm der Stoff des Gestaltens.
Die klassische Kunst ist der seelische Angelpunkt dieser Wendung. Durch sie, die in sich noch Kraft zum Ausgleich zwischen typenhafter und subjektivierender Kunst, zwischen Formgestaltung und Gefühlsausdruck trägt und eben durch diesen Ausgleich ihre überragende Geltung erhält, wird die Vorherrschaft des Ausdrucksmäßigen entschieden. Mit Beethoven erhält die Ausdrucksmusik das Übergewicht. So sehr er kraft seiner Persönlichkeit das Subjektive der Gefühlsdarstellung vom nur Erlebnismäßigen in eine höhere, objektivierende Sphäre hebt, so stark wirkt doch auf die nachfolgenden Generationen das hier zum Durchbruch gelangende Neue. Es liegt in der Bewußtmachung des Gefühlsgeschehens, in der Betonung der Parallelität von musikalischer und seelischer Bewegung, in der Erkenntnis des Espressivo-Charakters des musikalischen Klanges. Das sinnlich Erregende, emotionell Bedeutungshafte wird mehr und mehr zum alleinigen Objekt künstlerischen Schaffens. Als Ziel der Kunst muß der Wunsch erscheinen, dieses sinnlich Erregende der Wirkung zu absoluter Bewußtheit seiner Bedeutung zu steigern: in der Ausdrucksgestaltung an sich den entscheidenden Wert der künstlerischen Leistung zu sehen.
Dieser Wille zum Ausdruck an sich beherrscht die Kunst des 19. Jahrhunderts. Man nennt sie Romantik, sie macht das subjektiv Bedingte zur Voraussetzung des Schaffens. Ein gefühlhaft Vorgestelltes, gedanklich Illusionäres drängt zur Veranschaulichung, das Wesentliche des Schaffensvorganges ruht in der Art, wie ein Innengeschehen in die klangliche Außenfläche projiziert wird. Die Musik nach Beethoven zeigt verschiedene Wege dieser Umsetzung des innerlich Geschauten nach außen: in der Programmusik des Berlioz, wo es sich an den Kommentar einer äußeren Handlung lehnt, in Liszts sinfonischer Dichtung, wo es sich in den Dienst der dichterischen Reflexion stellt, in der musikalischen Landschafts- und Genrekunst Mendelssohns, in dem lyrischen Phantasiespiel Schuberts, in der sensiblen Gemütserregung Schumanns. Wege und Arten sind verschieden, gleich aber ist bei allen die Richtung auf das Ausdrucksziel, die Hervorhebung der darstellenden Bedeutung des Klangvorganges, die Erfassung des Musikablaufes als psychologischen Geschehens.
Solche Umstellung der Musikerfassung von der phänomenologischen Klangerscheinung auf die symbolische Klangbedeutung bleibt keine rein ästhetische

oder kulturgeschichtliche Erscheinung. Sie wirkt tief ein auf die organische Gestaltung der Klangsubstanz, in die neue, wesensfremde Elemente befruchtend, zugleich aber zersetzend eindringen. Der Ton, jetzt nicht nur als natürlich gewachsener, in sich beruhender Klang, sondern zugleich als Ausdruckswert erfaßt, erhält damit bestimmte Bedeutung, diese aber wird bedingt durch Vorstellungen, die unmittelbar hinübergreifen in die Sphäre begrifflich anschaulichen Lebens. Das Auszudrückende, das nach sinnlicher Darstellung durch Musik strebt, mag dem sprachlich faßbaren Gedanken unerreichbar sein — im Augenblick, wo es sich, sei es als noch so ferne Vorstellung, dem Bewußtsein erkennbar macht, muß es die Urkraft des Klanges, seine eigengesetzliche Aktivität im gleichen Maße schwächen und ableiten, wie es seine besondere Bedeutungshaftigkeit steigert. Klang an sich ist ohne Ausdruck, er ist ein Phänomen, kein Symbol. Seine Gestaltung zur Form ergibt sich aus den selbsteigenen Bewegungsgesetzen seiner Materie. Klang als Ausdruck aber ist nur noch Mittel zur Wiedergabe eines Außerklanglichen. Seine Gestaltung steht im Dienste des darzustellenden Gefühles. Dieser Wille zur Veranschaulichung eines außerklanglichen Gefühles durch den Klangausdruck bestimmt nun die Erscheinung des Klangorganismus, bestimmt damit gleichzeitig den Charakter des schöpferischen Impulses überhaupt. Er ist nicht mehr Trieb des Klangschöpferischen, das ausströmen muß und sich dafür die Bewegungsbahn der musikalischen Form schafft. Er ist Impuls des Gefühles, das sich der Mittel des Klanges bedient, um sich auszudrücken. Es treten die großen darstellenden Ausdrucksgestalter an die Stelle der schöpferischen Klanggestalter, die femininen Gefühlsnaturen an Stelle der maskulinen Formnaturen. In Beethoven erscheinen beide noch vereint. Das Musikertum ist klanglich elementar, obschon nicht mehr so ungebrochen wie bei Bach, Haydn, Mozart. Im Ethos und Pathos der Gefühlsnatur aber liegt die stärkere Wirkung auf die unmittelbar Nachfolgenden. So bricht bei diesen Musik als klangliches Urphänomen nieder. Gefühl als Gesetzgeber zwingt sie in die von ihm vorgezeichneten Bahnen.

Wagner ist solche Gefühlsnatur, nicht primärer Musiker, nicht primärer Dichter, sondern wie Berlioz, Liszt, Schubert, Mendelssohn, Schumann primärer Ausdrucksempfinder. Die jugendliche Phantasie faßt den Ausdruck zunächst als Erscheinung an sich im Affektbilde der Szene. Von hier tastet sie sich zurück an die Mittler dieses Ausdruckes. Wagner erkennt sie zuerst durch Beethovens Musik. Sie trifft ihn wie die Zeitgenossen von der Seite des Ausdruckswillens her, am tiefsten da, wo sie sich der Szene verbindet: im »Egmont«, im »Fidelio«. An dieser Verbindung mit der Szene aber offenbart sich ihm gleichzeitig das darstellende Wesen der Ausdruckskunst in seiner schärfsten Verdeutlichung: als mimisch theatralisches Spiel der Klänge. Nun zeigt seine Natur ihm den Weg, diesem Ausdrucksstreben auf umfassende

Weise Genüge zu tun, alles aufzunehmen, was der Phantasie ergreifbar erscheint, den Ausdruck so zu präzisieren, daß keine Schwankung der grundlegenden Willensbestimmung mehr möglich wird, dadurch zugleich einen Reichtum der Ausdrucksbilder zu gewinnen, der alle Teilgebiete zusammenfaßt und so eine Ausdruckssynthese von universeller Bedeutung schafft. Alle in der ursprünglich selbständigen Musikform verhafteten Darstellungsarten konnten dafür nicht ausreichen. Waren sie, wie bei Berlioz oder Liszt, in eigenmächtiger Kühnheit umgestaltet, so blieb ein ungelöster Widerspruch zwischen ihrer organischen Natur und genialer Willkürlichkeit der Benutzung. Hielten sie sich, wie bei Schubert, Mendelssohn, Schumann innerhalb der gewohnten Grenzen, so blieb der Ausdruckswille eingeengt und den konventionellen Überlieferungen der musikalischen Form untergeordnet. In beiden Fällen konnte er sich nur unvollkommen darstellen. Der Ausdruckswille muß zum anschaulichen Bilde als äußerster Bekundung streben, wie umgekehrt dieses Bild der gleichzeitig vernehmbaren musikalisch gefühlhaften Rechtfertigung bedarf. So ergibt sich die Abkehr von der reinen Instrumentalmusik, die günstigstenfalls einen Notbehelf bietet, so ergibt sich früher schon die Abwendung vom gesprochenen Drama, denn hier war der Weg vom Ausdruckswillen zu seiner bildhaften Veranschaulichung durch begriffliche Vorgänge und außergefühlsmäßige Erscheinungen verbaut. Eines wie das andere war an sich unzweckmäßig und unzureichend, beides zusammen aber ergab die Möglichkeit vollkommener Gestaltung des Ausdruckswillens: in der Musik durch klangsinnliche Andeutung der Gefühlsspannungen, im gleichzeitigen szenisch bewegten Bilde durch unmittelbare Sichtbarmachung.

Es erwächst die Idee eines Kunstwerkes jenseits von Musik und gesprochenem Drama. Beide sind Mittel; Zweck und damit Gegenstand der künstlerischen Vision ist die Erfassung des Gefühlsausdruckes. Sie bedient sich der Musik wie des szenischen Bildes zur Darstellung, die dramatische Form ist nur Gerüst, um die wechselnde Folge des Ausdrucksablaufes zu ermöglichen. Gefühl wird zum Zaubermittel der Erkenntnis, zum Grundgebot jeglichen künstlerischen Gestaltens. Damit ist die Persönlichkeit selbst zur schöpferischen Norm erhoben, denn was ist Gefühlsausdruck anderes als der Abglanz der Erscheinungen im einzelnen Individuum? Dieser Abglanz, gelöst von den lichtgebenden Ursachen, dieser Widerhall des Elementaren wird jetzt Gegenstand der künstlerischen Behandlung. Der seelische Mittelpunkt alles Geschehens wird in das Einzelwesen verlegt und treibt dieses zur Auseinandersetzung zwischen sich und der Welt. Diese Auseinandersetzung führt in der Philosophie zur Proklamierung des Willens als »Dinges an sich« und welterhaltender Macht, führt in der Kunst zur Erfassung des Ausdruckes als unmittelbarer Willensspiegelung und höchstem Wertmaßstab der schöpferischen Leistung. Der Willensausdruck baut die Form eines Kunstwerkes, das äußerlich an die gegebenen Kunstmittel anknüpft und sie scheinbar organisch weiterführt, in

Wahrheit etwas Neues aus ihnen formt, um die neue schöpferische Kräftespannung zu veranschaulichen.
Wagner bedarf fast der Hälfte seines Lebens, um über die ihm vorschwebende Vereinheitlichung von Musik und szenischem Bild im Dienste des Ausdruckes begriffliche Klarheit zu gewinnen. Erst nach der Flucht aus Dresden, 1849, erreicht die durch die Revolution vorbereitete Krise im Leben des Sechsunddreißigjährigen ihren Höhepunkt, treibt ihn in der großen Schaffenspause nach Vollendung des »Lohengrin« zu theoretischen und ästhetischen Forschungen über das Wesen seines Schaffens. Die erste Hälfte seines Lebens gehört der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Kunstgattung, die sich als in den Umrissen scheinbar bereits vorhandene Erfüllung seiner Wünsche bot, bis er sie allmählich, von Werk zu Werk fortschreitend, für sein Ausdrucksverlangen als unzureichend erkannte: der Oper. Hier fand er das für ihn Notwendige vorgebildet, Musik und Szene als zwei einander ergänzende Wirkungsmittel zur Kunstform zusammengefaßt. Die Sicherheit des Instinktes sagt ihm, daß sich hier der seiner Begabung bestimmte Weg öffnet. Von dem Augenblick an, wo der Neunzehnjährige den Operntext der »Hochzeit« schreibt, gibt es für ihn keinen Zweifel mehr über die Art seiner künstlerischen Betätigung. So gewaltig der Bogen ist, der von diesem ersten Versuch über die »Feen« und das »Liebesverbot« zum »Rienzi«, von diesem über »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« zum »Ring des Nibelungen«, »Tristan« und »Meistersinger« führt, um schließlich im Weihefestspiel »Parsifal« das Gesamtwerk abzuschließen: die innere Einheit des Ganzen ist vom Beginn an gegeben. Sie beruht nicht auf irgendwelchen ästhetischen Dogmen oder erkenntnistheoretischen Anschauungen, ebensowenig wie sie durch äußere Ungleichheiten und Veränderungen schaffensgesetzlicher Art gestört wird. Sie ergibt sich aus der individuell und überindividuell bedingten Natur des Menschen und der durch sie gegebenen inneren Zielsetzung seines Gestaltungstriebes: der Ausdrucksdarstellung im Bilde der musikbedingten Szene.

Die Oper, wie der junge Wagner sie beim Erwachen seines schöpferischen Triebes vorfand und wie er sie während der ersten Hälfte seines Lebens als Kapellmeister deutscher Provinzbühnen in Riga, in Paris, in Dresden genau kennen lernte, bot Vorbilder mannigfachster Art. Am höchsten stehend erschienen Mozart und Gluck, jener durch das Gewicht seiner Musik, dieser durch die dramatische Kraft der Anschauung. An Gluck schloß sich die große französische Oper Halévys und Spontinis an, daneben standen die aus dem Singspiel hervorgegangenen Werke kleineren Formates teils komischen, teils lyrischen Gepräges: die deutsche und französische bürgerliche Spieloper Weigls, Winters, Lortzings, Cherubinis, Boieldieus, Méhuls, Aubers, die italienische Gesangsoper Rossinis, Bellinis, Donizettis, endlich die Mischgattung heroisch pathetischen Stiles: Rossinis »Tell«, Aubers »Stumme« nebst ihren

deutschen Nachahmungen, die durch Meyerbeer zu internationaler Zusammenfassung gelangte. So verschieden diese Gattungen in Art und Bedeutung waren, in einem stimmten sie grundsätzlich zueinander: in der Auffassung der Oper als einer primär musikalischen Kunstform. Die Szene als Anregerin führte der Musik Umrisse von Figuren, Bilder, Bewegungen zu, die aus der Musik sinnliches Leben empfingen und als klangliche Formimpulse gerechtfertigt wurden. Es war eine Auffassung der Oper, die bei Schaffenden wie bei Empfangenden das musikalische Vorstellungsleben als vorherrschend ansah und selbst da, wo die Handlung als dramatischer Vorgang zu höchster Bedeutung anwuchs, wie bei Gluck, stets die Umsetzung in musikalische Formgestaltung als künstlerisches Endziel betrachtete.

Eine Ausnahme nur tritt bereits vor Wagner hervor. Weber, in seiner Entwicklung noch im Gegensatz zu Wagner von der ausübenden Virtuosität kommend, hier bereits auffallend der veräußerlichenden Wirkung zustrebend, ist im Bereich der Oper der erste, der nicht Musik an sich schafft, den Text nicht als Bewegungsanreiz der Musik empfindet, sondern umgekehrt vom Klange her zur Szene als Veranschaulichung des Klanges drängt. Webers Arien, Chöre, Finales sind nicht mehr Musikstücke im Sinne Mozarts, Beethovens, selbst nicht Glucks und Spontinis. Die Musik als solche wird als dünn empfunden, und Weber gegenüber stellt sich zum erstenmal jene Erscheinung ein, die später Wagner gegenüber so häufig wird: daß ernste, musikeigene Künstler sie als dilettantisch tadeln. Der Vorwurf richtet sich nicht gegen genau faßbare Einzelheiten der Faktur, er stammt aus der an sich richtigen Erkenntnis, daß die Musik hier nicht mehr reiner Klang ist, sondern durchsetzt bleibt von Vorstellungen, die aus anderen Gebieten kommen und dadurch den eigengesetzlichen Organismus des musikalischen Formgewebes stören. Die Wolfsschlucht, die Jägerchöre, der Jungfernkranz, das »Leise, leise« der Agathe wie das »Durch die Wälder, durch die Auen« des Max sind nicht mehr Musikstücke von rein klangorganischer, die szenische Anregung in sich aufsaugender Geschlossenheit. Der Zauber ihrer Wirkung ergibt sich aus der Naivität und Reinheit, mit der sich hier ein inniges Natur- und Liebesgefühl als solches im Durchgang durch die Musik veranschaulicht. Der Erfolg des »Freischütz« ist in Wirklichkeit daher nicht so sehr ein Erfolg der deutschen Kunst gegen die italienische. Äußere Zeitumstände, die Oppositionsstellung Spontinis in Berlin, Morlacchis in Dresden haben ihn dazu gestempelt, aber dies war nur eine Nebenwirkung, und manche deutsche Künstler, wie E. Th. A. Hoffmann oder Spohr empfanden durchaus anders. Webers Erfolg war der Sieg der anschaulichen Gefühlsmusik über die formal gestaltete Klangmusik, war die Anerkennung des naturhaften Ausdruckes als des Wegweisers zu einer neuen Kunst. Diese Gabe natürlicher Veranschaulichung beherrscht Webers gesamtes Schaffen und bestimmt die Art seines Musikertums. Auch ein Lied von der Art wie »Lützows wilde Jagd« verdankt seinen Erfolg der spontanen Frische

und Drastik, mit der hier in Rhythmik und Harmonik ein Bild gegeben, ein jenseits musikalischer Wirkungen schwebender, der Anschauungswelt des Gedichtes entstammender Ausdruck mit den Mitteln der Musik verlebendigt wird. Es war Webers eigene und schönste Gabe, solche Veranschaulichung im Rahmen des Volkstümlichen zu schaffen. Seine einfache, geradlinige Natur ermangelte der Spannungskräfte für Bilder aus anderen, größeren Welten. In »Euryanthe« richtete er den Ehrgeiz auf höhere Ziele und scheiterte. Es ist nicht richtig, hier nur von einem Versagen der Textdichterin zu sprechen. Versagt hat im Hinblick auf das Endziel weit eher Weber, der dieser neuen Aufgabe nur als Musiker, nicht als Ausdrucksgestalter beizukommen wußte. In der eng umgrenzten Sphäre des »Freischütz« hatte er beides zu vereinen vermocht, für die von erheblich reicheren Kontrasten belebte Welt der »Euryanthe« reichte wohl seine musikalische Charakterisierungskunst, aber nicht die Veranschaulichungsgabe. Sie konnte nicht reichen, weil die hier betretene Region der großen Leidenschaften außerhalb der Grenzen seiner Natur lag. Er schrieb eine schöne, reiche Musik im alten Sinne nach neuer Manier. Es kam aber nicht darauf an, gute oder schlechte Musik zu schreiben, es kam darauf an, den Ausdruck der Bilder und Gestalten zu treffen durch das Mittel der Musik wie im Spottchor oder dem Trinkliede Kaspers. Den »Freischütz« hatte man dilettantisch gescholten, in der »Euryanthe« bewies Weber zu sehr, daß er Musiker sei, war er zu wenig Dilettant im Sinne jenes Vorwurfes.
Der Ausdruckswille aber war das eigentliche schöpferische Agens dieser neuen Kunst. Um ihn zu gewinnen, bedurfte es nicht der musikalischen Eingebungen, bedurfte es nicht der dichterischen Ideen. Es bedurfte dazu starker seelischer Spannungen und Erschütterungen, es bedurfte eines Temperamentes, das solche Spannungen und Erschütterungen gefühlsmäßig aufnahm und Kraft besaß, das Aufgenommene künstlerisch zurückzugeben. Es bedurfte der alles umfassenden Eindrucksfähigkeit, der Gabe unumschränkter Empfängniskraft als Voraussetzung des schöpferischen Widerhalls. Ausdruck, Druck, der ein innerlich Vorhandenes nach außen drückt, ist Rückklang des Eindruckes. In der Fähigkeit der Eindrucksgewinnung, in der Gabe der Rezeptivität, der Kraft, alles Geschehen mit höchstgesteigerter Gefühlsintensität erleidend zu erfassen und es in noch vergrößernder Wucht wieder nach außen zu stoßen, liegt der schöpferische Trieb dieser Kunst. Sie muß erleben, um gestalten zu können, Erlebnisfähigkeit ist für sie gleichbedeutend mit Schaffensfähigkeit. Woher sollte Ausdruck kommen, wenn nicht aus der Gabe, die eigene Natur bis auf ihre letzte Spannfähigkeit zu durchwühlen, das Geschick, so zu formen, daß es immer wieder den Nerv des Lebens traf und aufpeitschte — und dies alles aus dem instinktiven Verlangen nach Bereicherung der Eindrucksempfängnis, des Ausdrucksvermögens? Woher sollte Ausdruck kommen, wenn nicht aus einem Temperament, das alle Möglichkeiten sinnlicher Erfahrung an sich selbst zu erproben, alle Leidenschaften der Erotik, des Machtverlangens, alle

Stufen der Ethik bis zu den Ekstasen des religiösen Rausches aufnahmegierig in sich zu erfassen vermochte? War die Wendung zur Ausdrucksgestaltung bedingt durch die verstärkte Hinwendung zum Persönlichen, so setzte sie, sollte sie sich zur großen Kunst formen, die Persönlichkeit voraus, die Himmel, Erde und Hölle durchforscht und so im Ausdruck ihrer selbst auch wirklich ein Weltbild zu spiegeln vermochte.

Solche Persönlichkeit war Weber nicht. Er war ein phantasievoller Volksmann; als sein Künstlerehrgeiz ihn höher trieb, versagte die Ausdrucksgabe, und er rettete sich in die Musik. Wagner fehlt die schlichte Innigkeit und Geradlinigkeit, das unbefangen Volkstümliche und gefühlvoll Schwärmerische von Webers Wesen. Die Verbindung zur Musik ist bei ihm lockerer noch als bei jenem. Aber in seiner Natur liegt die Fähigkeit eines Erlebens, das an Bewegtheit und kühner Überraschungskraft der Situationen das der großen Abenteurer des 18. Jahrhunderts, an Leidensfähigkeit und Seelenmarter das der Glaubensstreiter, an glühender Sinnlichkeit das der üppigsten Genießer und Schwelger, an Gewalt der Ekstase das der mittelalterischen Schwärmer fast übertrifft. Dies alles wächst jedoch nicht aus Nötigung menschlichen Werdens. Die Persönlichkeit als solche steht abseits, was sie gewinnt, ist lediglich Steigerung der Resonanzfähigkeit, des Wandlungsvermögens. Nicht ihr Erleben wird zur Kunst, sondern der künstlerische Ausdruckswille zeichnet die Bahn des Erlebens vor. Sie erschließt den Weg zur Erfassung und Bezwingung einer Ausdrucksvision, die, im szenischen Phantasiebilde aufdämmernd, durch das nacherlebende Gefühl dem Bewußtsein vorstellbar wird.

Es ist die ständig gesteigerte Wiederholung jenes eigentümlichen Vorganges, der das Erwachen des Schaffenstriebes bei dem jugendlichen Wagner vom Affekt des szenischen Bildes zur Musik kennzeichnet — affektuöser Ausdruckskrampf, der durch das Erleben zur Entspannung im Klange strebt. Solches Leben ist nicht Schicksal, nicht Tragik im unmittelbaren Sinne, es ist die Benutzung von Schicksal und Tragik zum Zwecke des Schaffens. Aus Notwendigkeiten, die tief begründet sind im Gesetz seines Wesens, gestaltet der Ausdrucksdarsteller Gang und Ereignisse seines Lebens, wie er ihrer bedarf, um zur Freimachung seiner produktiven Kraft zu gelangen. Nur indem er so lebt, vermag er produktiv zu werden, nur indem er produktiv wird, vermag er zu leben. Es ist künstlerische Willensdämonie höchster Art, an der Fähigkeit ihrer Verwirklichung offenbart sich die Genialität. Leben ist im gleichen Sinne Mittel des Ausdruckes wie Musik, beide bedingen einander. Der Ausdruckswille befiehlt und das Leben gehorcht, um zur Kunst zu gelangen. Indem das Leben des Menschen Wagner immer stärker, bald schmerzhafter, bald lustvoller spannt, gibt es ihm damit die Kraft der Spannung, aus der er sein Werk gewinnt. Wie aber der Ausdruckswille wächst, so greifen die Erlebnisspannungen ständig weiter und tiefer, so erhöht sich das Ziel des Schaffens, so steigert sich die Kraft des Vollbringens.

BRIEFE WAGNERS AN EDITHA v. RHADEN

ZUM ERSTEN MALE VERÖFFENTLICHT

VON

Wilhelm Altmann-Berlin

Eine russische Gräfin, eine Nichte des mit Wagner befreundeten, von ihm mit den Entwürfen für die Ausstattung des »Parsifal« seinerzeit betrauten Malers *Paul v. Jukowskij*, zeigte mir vor kurzem eine Anzahl Wagner-Reliquien, insbesondere Briefe des Meisters. Unter diesen fesselten mich am meisten Abschriften*) unzweifelhaft echter Briefe an eine der Großfürstin *Helene***) von Rußland nahestehende, nicht genannte Dame, die niemand anders sein konnte als deren in ihren Beziehungen zu Wagner bisher nur durch seine große Selbstbiographie »Mein Leben« bekannt***) gewordene Hofdame *Editha v. Rhaden*. Diese Briefe (die von dem Verlage unserer »Musik« erworben und mir zur Veröffentlichung übergeben worden sind) ergänzen Wagners Ausführungen über seinen Petersburger Aufenthalt und über seine Beziehungen zu der Großfürstin wesentlich. Sie zeigen, daß *Julius Kapp* bei einer Neubearbeitung seines Buches »Richard Wagner und die Frauen« nicht bloß dieser, sondern auch ihren Hofdamen *v. Rhaden* und *v. Stahl* ein Plätzchen anweisen muß. Sie führen uns in die sorgenvolle Penzinger Zeit des Meisters, der sich schließlich aus seiner Geldnot nicht anders zu retten wußte, als die Flucht heimlich zu ergreifen, nachdem auch die Hoffnung auf Rettung durch die Großfürstin Helene oder wenigstens durch eine neue Konzertreise nach Petersburg sich als trügerisch erwiesen hatte. Aber diese Briefe zeigen uns Wagner auch aller Not durch den jungen König von Bayern enthoben; Editha v. Rhaden gehört zu den wenigen auserlesenen Persönlichkeiten, denen Wagner sein großes Glück bald kundtat. Manche sehr fesselnde Einzelheit steht in diesen Briefen; vor allem erfahren wir in Ergänzung der Angabe in »Mein Leben«†), daß sich Wagner

*) Sie sind von einer offenbar die Schrift des Meisters nicht mit völliger Sicherheit zu entziffern imstande gewesenen Russin hergestellt; die Lücken sind von mir in Kursivschrift mit eckigen Klammern ergänzt worden.

**) Die Großfürstin *Helene Pawlowna*, die seit 1824 mit dem Großfürsten Michael (gest. 1849) vermählt war, war eine württembergische Prinzessin (Charlotte, geb. 1807). Sie nahm eine hervorragende Stellung am Petersburger Hofe ein, alle geistig bedeutenden Männer zog sie heran. Politisch trat sie erst unter Kaiser Alexander II. (1855—1881) hervor; sie lebte bis 9./21. Januar 1873.

***) Selbst bei Glasenapp ist sie nicht erwähnt.

†) In »Mein Leben« (S. 975) ist aber Wagner ein Irrtum unterlaufen. Er erzählt nämlich im Anschluß an seinen Petersburger Aufenthalt: »Ich ließ der *Großfürstin* durch Fräulein *v. Rhaden* den Vorschlag machen, mich jedes Jahr auf einige Monate nach Petersburg kommen zu lassen, um dort sowohl für Konzerte als Theateraufführungen mich mit meinen ganzen Fähigkeiten in Verwendung zu bringen, wofür sie mir einen überaus genügenden Jahresgehalt zu zahlen haben würde.« Wagner hat erst am 14. September 1863, wie wir sehen werden, schriftlich diesen Vorschlag gemacht. In »Mein Leben« erzählt er dann weiter: »Hierauf wurde mir ausweichend geantwortet. Noch am Tage vor meiner Abreise teilte ich demnach der liebenswürdigen Fürsprecherin meinen Plan einer Niederlassung in Biebrich mit, wobei ich ihr meine Bangigkeit davor nicht verbarg, daß, wenn ich mein hier gewonnenes Geld darauf verwendet hätte, meine Lage dieselbe wie früher sein würde, was mir die Besorgnis eingäbe, ob ich jenen projektierten Hausbau nicht lieber unterlassen möchte, worauf ich die feurige Antwort erhielt: ›Bauen Sie und hoffen Sie!‹ Im letzten Augenblick vor der Fahrt nach dem Bahnhof erwiderte ich ihr dankend in gleicher Weise, daß ich jetzt wüßte, was ich zu tun hätte. So fuhr ich denn Ende April . . . den langen Weg dahin, um zunächst an der Grenze, der Station Wirballen, ein nachgesandtes Telegramm des Fräulein *v. Rhaden* in Empfang zu nehmen, worin sie mir in bezug auf meine zuletzt hinterlassenen Zeilen (!) zurufen zu müssen glaubte: ›Nicht zu kühn‹, was mir denn genug sagte, um gegen die Ausführung meines Hausbauprojektes wiederum Bedenken aufkeimen zu lassen.« Wagner erzählt dann von seinem Besuch bei Hans v. Bülow in Berlin und fährt fort: »Hans war heiter, da er durch die russischen Erfolge mich für längere Zeit als von Sorgen entbunden betrachten wollte. Diese Annahme konnte ich jedoch immer nur für berechtigt halten, wenn ich meinen Wunsch, alljährlich nach Petersburg für einige Monate zu wiederholter Wirksamkeit berufen zu werden, erfolgreich beachtet fand. Hierüber aber belehrte mich jetzt ein jenem Telegramm nachgesandter ausführlicher Brief des Fräulein *v. Rhaden* dahin, daß ich auf keinerlei Zusage zu rechnen habe.« Im Widerspruch hiermit scheint mir zu stehen, daß der offenbar erste Brief Wagners an Fräulein v. Rhaden darauf nicht im mindesten Bezug nimmt.

gern auf 5 Jahre, wenn auch nur immer auf 2 Monate innerhalb jedes Jahres, nach Petersburg gebunden hätte, um dort zunächst Meisterkonzerte, später aber auch Opernvorstellungen zu veranstalten.

Als Einführung in diese Briefe muß ihnen vorangestellt werden, was Wagner über seine Beziehungen zur Großfürstin Helene, von seiner Reise nach Petersburg und von seinem ersten dortigen Konzert erzählt. In »Mein Leben« (herausgegeben von Wilhelm Altmann, S. 967) heißt es: »Nach dem bedeutenden Erfolge des ersten Konzertes meldete man sich nun auch aus den Kreisen, an welche ich, wie mir dies sehr begreiflich wurde, durch *Marie Kalergis* *) heimlich, aber bedeutend empfohlen wurde. Höchst vorsichtig war von meiner verborgenen Protektorin meine Vorstellung an die Großfürstin *Helene* eingeleitet worden. Zunächst hatte ich eine von *Standhartner* **) an den ihm von Wien her befreundeten Dr. *Arneth*, den Leibarzt der Großfürstin, mir gegebene Empfehlung zu benutzen, um durch diesen wiederum Fräulein *v. Rhaden*, der vertrautesten Hofdame derselben, vorgestellt zu werden. Mir hätte die Bekanntschaft mit dieser Dame allein schon recht wohl genügen können; denn ich lernte in ihr eine Frau von vollendeter Bildung, großem Verstande und edler Haltung kennen, deren immer ernstlicheres Interesse für mich sich mit einer gewissen Ängstlichkeit mir kundtat, welche sich auf eine Sorge in betreff der Großfürstin zu beziehen schien. Mich dünkte es, als fühlte sie, daß für mich etwas Bedeutenderes zu geschehen habe, als von dem Geiste und dem Charakter ihrer Herrin zu erwarten stehen würde. Noch wurde ich auch jetzt nicht der Großfürstin unmittelbar zugeführt, sondern ich erhielt zuerst die Einladung zu der fürstlichen Palastdame für eine Abendgesellschaft, in welcher unter anderen auch die Großfürstin zugegen sein würde. Hier machte *Anton Rubinstein* die künstlerischen Honneurs; nachdem dieser mich der Palastdame vorgestellt hatte, wagte diese wiederum ihrer Herrin, der Großfürstin selbst, mich vorzuführen. Hierbei schien es denn ganz erträglich abgegangen zu sein, und ich erhielt demzufolge bald eine direkte Einladung zum vertrauten abendlichen Teezirkel bei der Großfürstin. Hier traf ich außer Fräulein *v. Rhaden* noch die ihr nächste Hofdame, Fräulein *v. Stahl*, sowie einen alten gemütlichen Herrn, den man mir als General *v. Brebern* und langjährigen Hausfreund seiner Fürstin vorstellte. Fräulein *v. Rhaden* schien ungemeine Anstrengungen zu meinen Gunsten gemacht zu haben, deren Erfolg sich jetzt darin äußerte, daß die Großfürstin mit meiner Dichtung des ›Nibelungenringes‹ durch mich bekannt gemacht zu werden verlangte. Da ich kein Exemplar davon bei mir hatte, dagegen der von *Weber* in Leipzig besorgte Druck derselben soeben beendet sein mußte, bestand man auf sofortige telegraphische Aufforderung nach Leipzig, die bereits fertigen Bogen schleunigst an den großfürstlichen Hof zu senden. Für jetzt hatten sich meine Gönner mit meiner Vorlesung der ›Meistersinger‹ zu begnügen . . .

»Nach wenigen Tagen kamen denn auch vereinzelt die Aushängebögen meines ›Nibelungen‹-Gedichtes an, und der vertraute Teezirkel der Großfürstin schloß sich noch viermal zur geneigten Anhörung meiner Vorlesung um mich; ***) auch General *Brebern* wohnte dieser regelmäßig bei, um, wie mir Fräulein *v. Rhaden* sagte, in immer tieferem Schlafe, ›wie eine Rose zu erblühen‹, was besonders der sehr heiteren und hübschen Fräulein *v. Stahl* Stoff zu munteren Auslassungen gab, wenn ich des Nachts die beiden Hofdamen aus den weiten Sälen über Treppen und unendliche Korridore in ihre entfernteren Wohngemächer begleitete.«

*) Maria Kalergis (1823—1874), eine geb. Gräfin Nesselrode, seit 1839 mit dem sehr reichen jungen Diplomaten Johann v. Kalergis (einem Griechen) vermählt, von dem sie sich aber bereits 1840 trennte, war seit der Uraufführung des »Tannhäuser« (19. Oktober 1845) mit Wagner bekannt, half ihm das Defizit seiner Pariser Konzerte im Jahre 1861 tragen und blieb seine treue Freundin, auch, nachdem sie im September 1873 den russischen Obersten v. Muchanow geheiratet hatte.

**) Der seit 1861 mit Wagner befreundete Wiener Arzt, dessen Nichte Seraphine Mauro, die sogenannte Puppe, an Wagner sehr hing und deshalb die Hand des ihr innig zugetanen Peter Cornelius ausschlug.

***) Bülow an Richard Pohl 1. Mai 1868 im Anschluß an kurzen Bericht über Wagners Petersburger und Moskauer Erfolge: »Großfürstin *Helene* sich höchst anständig benommen — wird vielleicht sich noch anständiger benehmen. Wagner fast jeden Abend bei ihr, ›Nibelungen‹, ›Tristan‹, ›Meistersinger‹ vorgelesen.«

Der folgende erste Brief ist bald nach der Rückkehr Wagners aus Rußland nach Wien geschrieben. Er lautet:

Wien, 9. Mai 1863

»Meine edle, teuere Freundin!

»Es war mir Bedürfnis, Ihnen etwas Gutes, Beruhigendes von mir zu melden. Ich mußte aber selbst etwas zur Ruhe kommen. Es gelang mir durchzuführen, nur mit einigen vertrauten Freunden*) zu verkehren. — Für meine Niederlassung bin ich zu einem schnellen Entschlusse gelangt: günstige Antworten vom Rhein her blieben aus, wirkliche Aussichten eröffneten sich nicht. Dagegen bot sich mir unerwartet in der Nähe von Wien das Geeignete; ein alter ungarischer Baron**) bietet mir den sehr geräumigen oberen Stock seines Landhauses in Penzing — mit alleinigem Genusse eines schönen, parkähnlichen Gartens, mit edlen älteren hohen Bäumen, gegen verhältnismäßig billigen Zins zu längerer, wohl lebenslänglicher Miete an: die Einrichtung ist so getroffen, daß ich vollkommen für mich allein bin — und durch nichts gestört werde. Ich habe, von der unabweislichen Nötigung zu beschleunigster *Niederlassung* gedrängt, mit dem guten alten Manne mich geeinigt und bin nun darüber her, mich einzurichten.***) Meinen Geburtstag hoffe ich mit der Wiederaufnahme meiner ›Meistersinger‹ zu feiern! —
»Gewiß tat ich recht, bis hierher zu warten, bis ich Ihnen schrieb. Hätte es Sie trösten können, wenn ich Ihnen nur zugerufen hätte, einen Tropfen Lethe zu schlürfen? — Wohl ist das der segensreichste Trank, den ich kenne. Erinnerung wird mir so leicht; was ist sie aber ohne Vergessen? Daß ich wieder einmal die Möglichkeit mir überspannt denken konnte, war ja doch schön: daß Sie dazu beitragen, so leicht mich vergessen zu machen, bleibt mir doch eine selige Erinnerung. — Oh, erinnern Sie sich auch meiner in Güte; gedenken Sie dessen, daß Sie wieder einmal einen trafen, der Sie unvergessen

---

*) nämlich außer mit seinem Arzte Dr. *Joseph Standhartner* mit dem Hofkapellmeister *Heinrich Esser* und dem Hofkonzertmeister *Hellmesberger*; vgl. Altmann, Wagners Briefe (1905) Nr 1663. *Peter Cornelius* befand sich damals bei seinem Bruder in München, von wo er erst im September nach Wien zurückkehrte; *Tausig*, der seit Mitte Dezember 1862 krank gewesen und sogar operiert worden war, hatte zuvor Wagner zu der Penzinger Wohnung verholfen, ging aber bald nach Bad Ischl. Erst im Juni war er wieder bei Wagner und bildete fast dessen einzigen Umgang (»ein gescheiter, ganz ungewöhnlicher junger Mensch«, Wagner an Malwida v. Meysenbug 24. Juni 1863).

**) *v. Rakowitz* (vgl. Briefe an Porges vom 2. Mai und 6. Juni 1864); in »Mein Leben« (S. 977) nennt ihn Wagner v. Rackowin.

***) Mit Hilfe des Tapeziers *Schweikhart*, des Tischlermeisters *Kolmann* und der Putzmacherin *Berta Goldwag* in so üppiger Weise, daß er gegen sie ernste Wechselverbindlichkeiten eingehen mußte, die im März 1864 seine Flucht aus Penzing mit veranlaßten; vgl. Brief an Heinr. Porges vom 4. Mai 1864. Vgl. auch über die Penzinger Niederlassung die Mitteilungen Heinrich Essers an Franz Schott vom 10. Mai 1863 (»Die Musik« Jahrg. 1, S. 1372 f.) Vgl. auch an Hans v. Bülow 18. Mai: »Ich bewohne eine schöne Wohnung in einem durchaus ruhig gelegenen, hübschen Landhause eines alten ungarischen Barons, den ich nicht merke: wunderschöner Garten mit herrlichen hohen Bäumen und stetem Schatten, abgezäunt ganz zu meiner alleinigen Benutzung. Vorläufig Miete für 5 Jahre. Gegenwärtig Einrichtung und Übersiedelung. Viel Unruhe mit Aussicht auf baldiges Behagen. Wichtig! Meine Ansiedelung gilt dem Publikum gegenüber nicht als dauernd, sondern nur als für diesen Sommer.«

machen konnte, und vergessen Sie, daß Sie auch meiner Schwächen sich zu erinnern haben dürften. —

»Was waren das für schöne Abende! Sie wissen, daß die Hellenen sich das Reich des Apollon bei den Hyperboreern hoch im Norden dachten; dort herrschte ewiger Sonnenglanz, dort hielt Apollon seinen Hof! Soll ich nicht an diesen hyperboreischen Hofstaat denken, wenn ich mich dieser stillen Befreiung von allem gemeinen Druck erinnere, die ich an jenen Abenden, in jenen Räumen genossen?

»Wunderbarerweise bleibt mir von unserer teueren *Großfürstin* ganz vorzüglich das Verlangen zurück, ihre Gesichtszüge zu besitzen. Selten hat auf mich eine Physiognomie einen so angenehm erheiternden, vertraulichen Eindruck gemacht. Daß ich die Fürstin dabei vergesse, soll am Ende wohl nichts ausmachen; aber ein lieberer weiblicher Mensch ist mir selten noch vorgekommen. Es ist dies eine gütig-geistvolle Sonne ganz eigener Art, die aus diesem Gesicht so wohltuend zu mir spricht. Das Porträt*) vergessen Sie mir ja nicht! — Dafür (!) sende ich Ihnen nun auch Exemplare meines ›Nibelungen‹-Gedichtes. — Sie gehen von Leipzig**) aus an Ihre Adresse ab. Das Paket enthält ein Prachtexemplar, das ich Sie ersuche in meinem Namen verehrungsvollst unserer lieben *Großfürstin* zu Füßen zu legen. Von den beiden anderen Exemplaren ersuche ich Sie das eine als mein dürftiges Geschenk für sich zu behalten; das andere aber überreichen Sie gütigst unserer lieben Fräulein *v. Stahl, die* ich so gern aus Ihrem Porträtalbum mir geraubt hätte, wenn das zierliche Hütchen, was sie da trug, sie nicht plötzlich weit — weit mir entrückt hätte, ungefähr so weit, als Evchen dem Hans Sachs. Aber allerschönstens wollen Sie sie grüßen!

Sie lieben beiden!

Aber unseren tapferen Zuhörer, den vortrefflichen General *v. Brebern*, bitte ich Sie ebenfalls herzlichst von mir zu grüßen. Auch über ihn soll der Lethe nicht hinwegfließen; denn auch er half mir im Vergessen. — Und nun an ein neues Leben, an das alte, einzig mir traute Leben! ›Gib vergessen, daß ich lebe!‹ ruft mein ›Tristan‹. Er ruft der Liebesmacht zu, — ich rufe es meiner Kunst zu.

»Lassen Sie hören! Ich bitte sehnsüchtig! Können Sie mir einen gnädigen Gruß unserer gütigen *Großfürstin*, der mir sagt, daß sie an meine Dankbarkeit glaubt, senden, so beglücken Sie mich!

»Tausend innige Grüße an Sie, Edle, Teuere!

Ihr

Richard Wagner.«

---

*) Daß Wagner es erhalten hat, ersehen wir aus dem nächsten Brief.

**) Vom Leipziger Verlag *J. J. Weber* hatte Wagner kurz zuvor seine Freiexemplare erhalten; vgl. seine Empfangsanzeige vom 30. April.

Der nächste Brief eröffnet uns Einblicke in die neuentstandenen Sorgen Wagners und in seinen Wunsch, in nähere feste Beziehungen zu dem Petersburger Musikleben zu treten.

Penzing bei Wien, 15. Juli 1863

»Teuere, hochverehrte Freundin!

»Ich hätte bei Ihnen in Petersburg bleiben sollen! — Damit wissen Sie alles, wie es mit mir steht! — wie verlassen und fremd ich mich fühle! Lassen Sie sich sagen, daß meine Petersburger Erlebnisse (und diese fasse ich in das zusammen, was mir in Ihrem Kreise begegnete) die einzigen Lichtblicke meines Lebens seit langer Zeit waren. — Was wäre doch am Ziele alles Strebens Beglückenderes zu gewinnen, als die Freundschaft edler Herzen und gebildeter Geister? Was gliche dem Vorteil eines fortgesetzten Umgangs mit ihnen? — Was kann dagegen Klima, Land, Nation sagen wollen? Dieses alles ist doch eigentlich für den gemeinen Naturmenschen vorhanden! — Als ich das Bild unserer verehrten *Großfürstin* eröffnete, übermannte mich dieses heimische Gefühl, das nur der kennt, der von aller Heimatswurzel losgelöst ist. ›Tor‹! rief es mir zu: — ›Da hättest du es ja gefunden! Es ist ja deine Fürstin!‹ —

»Tausend Dank für das liebe Bild! — Blicke ich darauf, so durchdringt immer ein Hoffnungsstrahl meine Brust. Sie meinten, nicht zu begreifen, welche besondere Bedeutung ich gerade meinem 50. Geburtstage beilege? — Ich erhoffte, er werde mich zur ›Ruhe‹ führen. Irgendeine wichtige Wendung sollte er aber in meinem Schicksale hervorbringen. Fast zu eigensinnig wollte ich diese Wendung zur ›Ruhe‹ konstruieren: es sollte ein Haus mit stiller, angenehmer Wohnung die Grundlage sein; darin sollte ich mich behaglich gegen die Welt abschließen, und der Kopf immer frei zur Arbeit sein. Wenn nicht ein Haus, doch eine so gut gelegene Wohnung, daß sie mir fast den Vorteil eines alleinigen Hauses gewährt, ist eingerichtet: *[jedermann]*, nur sehr wenige *[ausgenommen]*, beneidet mich und preist meinen Geschmack.*) Mein guter Erard**) steht in einem geräumigen Musikzimmer, das Arbeitspult mit der Mappe darauf: — und die Arbeit? ›Die Meistersinger‹? — Sie will nicht vonstatten gehen! —

»Woher kommt das? —

»Ach! dem, der das nicht von selbst begreift, ist das sehr schwer zu sagen. Wohl ist meine leidende Gesundheit viel dran schuld: aber mein ewig leidendes Herz steigert vielleicht noch dieses Leiden. Ich stehe so allein! Allein mit meiner Kunst in einer Kunstöffentlichkeit, die mir immer fremder wird, und in deren Bedürfnissen ich immer weniger die Bedingungen für das Erscheinen meiner Kunstwerke erkennen darf. Ich stehe dieser ganzen deutschen Opern-

*) Vgl. aber Anm. ***) zu dem Briefe vom 9. Mai (s. S. 714),

**) Diesen Flügel hatte Wagner im Januar 1858 bei seinem damaligen Pariser Aufenthalt von Frau Erard geschenkt erhalten; vgl. »Mein Leben«, S. 763. Er hatte sich ihn von Zürich nach Venedig usw. immer nachschicken lassen. An die Gräfin Pourtalès schreibt er im Mai 1863: »So habe ich mich denn ... wieder so weit gefunden, daß der *Erard*, der einst eine so edle Zuflucht bei Ihnen fand, wieder hergerichtet dasteht, und die ›Meistersinger‹ wieder auf dem Pult liegen.«



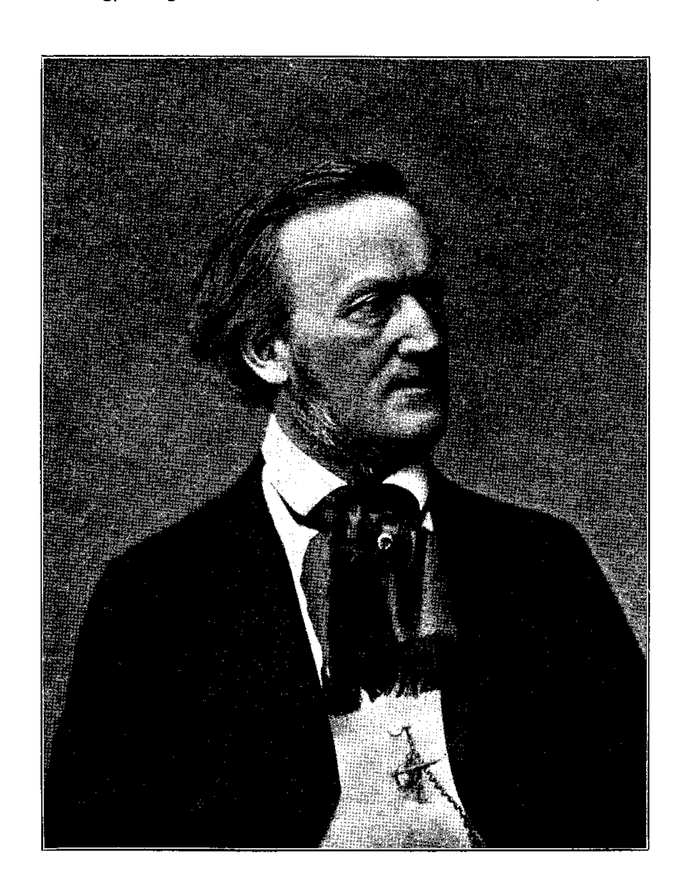
Richard Wagner
Petersburger Aufnahme
1863



Petersburg, 1863



Paris, 1867



Wien, 1873

Photographische Bildnisse Richard Wagners

Theater-Musik-Welt als immer unmöglicher gegenüber. — Selbst da, wo ich noch Möglichkeiten nachgehe, verfolgt mich ein Unstern, dem ich endlich eine fast dämonische Bedeutung geben muß. Hier in Wien z. B. erkrankt mir der eine Sänger, *) sowie der andere gesund wird, so daß jetzt die Aufführung des ›Tristan‹ fast wieder ganz hat aufgegeben werden müssen. Überall ist mir das Theaterwesen geradezu feindlich, und ich täglicher empfindlich für die Berührung mit ihm. — Ich hab' kein Glück und gar keine Hoffnung! Ein reiner Überschuß freier Lebenskraft könnte mich nur noch zum Kunstschaffen hindrängen. Z. B. es müßte jemand**) bei mir sein, dem es mir Freude machte, täglich einen neuen guten Einfall mitzuteilen! Ich bin aber auch hier so ganz allein und für alle meine Lebenszeit so ganz nur auf mich angewiesen, daß ich eben das Gefühl eines Versiegenden nicht verwinden kann. Ich fühle mich dabei ganz grenzenlos elend: Bangigkeit und Unruhe jagen mich einher; der Kopf ist trübe — und ohne Glauben und Liebe zwinge***) ich mich zur ›heitern‹ Kunst! Wenn ich so ganz offen der Verzweiflung mich gegenüber sehe, sage ich mir denn wohl: ›das wird und soll wohl die Bedeutung deines fünfzigsten†) Lebensalters sein, daß du in diese traurige Lage dich findest, alles Sehnen überwindest und aus den Träumen deines Lebens dir den letzten Herd baust, in dessen Pflege du für deine Bestimmung reifest!‹ — Das sage ich mir und kämpfe jämmerlich! Der Lebensmut, die Lust zum Leben ist so tief gesunken, und in Blitzesleuchten steht oft die Aussicht vor mir, wie leicht es mir sein müßte, das Leben aufzugeben.

»Halte ich aus und soll ich mit letzter neuer Kraft wieder an das alte Werk gehen, so treten nun aber auch gleich wieder die gemeinen Lebenssorgen auf. Um mich bekümmert sich kein Mensch in Deutschland, ††) und mit einer Gedankenlosigkeit sondergleichen entheben sich meine Gönner jeder Sorge

*) An *Ludwig Schnorr* schreibt Wagner am 13. Juli 1863: »Ich verließ vorigen Winter Wien wirklich mit guten Hoffnungen: namentlich freute mich Madame *Dustmann*, die sich ihre Aufgabe bereits mit Leidenschaft zu eigen gemacht hatte. Ihre Gesundheit, und namentlich ihre Stimme soll nach einer heftigen Erkrankung wirklich beängstigend alteriert sein; ob ihr die gegenwärtige Erholungszeit zunutz kommt, steht abzuwarten. Zum Überfluß hat sich aber auch *Ander* neuerdings wieder mit einer *anhaltenden* Heiserkeit gemeldet und, was das bei ihm heißt, das hab' ich vor zwei Jahren erfahren. Trotz des besten Willens der Direktion halte ich daher eine Wiederaufnahme der Proben von ›Tristan‹ nach den Ferien für äußerst gefährdet.« Bereits am 18. Mai hatte Wagner an Hans v. Bülow geschrieben: »Die *Dustmann* soll ungemein angegriffen sein und ihre Stimme sehr matt: doch hofft sie sich in den Ferien zu erholen, und dann soll's an das Ende vom Liede mit dem ›Tristan‹ gehen.« Weiter meldet er am 17. August 1863: »Die *Dustmann*, welche die Isolde bereits ganz begeistert innehatte, ist wirklich mit ihrer Stimme und ihrer ganzen Konstitution so bedenklich dran, daß sie jetzt die Partie nicht aushalten würde, und deshalb eigentlich mit Recht sich weigert. Nun ist's also auch mit dem ›Tristan‹ aus ...«

**) *Tausig* war ja ein solcher Mensch, aber Wagner dachte offenbar an ein weibliches Wesen, wie z. B. an *Mathilde Maier*; vgl. »Mein Leben«, S. 978. Für sein geistiges Leben kam seine Haushälterin *Marie* (vgl. Altmann, Wagners Briefe, Nr. 1720) natürlich nicht in Betracht.

***) An Schnorr, 13. Juli: »Es hat sich meiner eine Niedergeschlagenheit, eine Unlust bemächtigt, die bereits mit dauernden Anwandlungen von Lebensüberdruß mich einnehmen. Wieder fehlt es mir unter solchen Umständen auch gänzlich an Arbeitslaune, was die Leiden meines Lebens natürlich sehr vermehrt«.

†) Vgl. folgenden Brief vom 14. September.

††) Stark übertrieben (vgl. auch an Mathilde Wesendonk, 3. August 1863) oder hier nur in bezug auf Geldunterstützungen zu verstehen. Vgl. übrigens den Brief an Bülow 18. Mai über den Plan, eine Art Gesellschaft zur Unterstützung seiner Person zu gründen.

für meine Zukunft. Denke ich nun in jeder Hinsicht gern wieder an einen Besuch in Petersburg, so hatte ich zuletzt es wieder als einen ganz wie auf mich persönlich zielenden Unstern anzusehen, daß in Rußland so viele Gewitter*) sich türmten, und ich dort alles bald in einer der Kunst gänzlich abgewandten Stimmung voraussetzen mußte. Da atme ich denn doch nun aber ein wenig auf: der Horizont scheint sich zu klären, und alles zum Frieden zu neigen. Wie lebhaft hatte ich mir aber zu denken, daß gerade die eigentümlichen Zustände, in welche jetzt die russische Entwickelungsphase geraten, alle edlen Herzen dort beklemmen mußten! In der Tat kann es nichts Tragischeres geben, als gerade *diese* Prüfung *diesem***) Kaiser! — Sehen wir recht, so wird sich alles Elend vielleicht doch noch verständig entwirren, wiewohl es schwer sein mag, in ein rein elementares Chaos Sinn zu bringen: und gerade wie Unwetter, Erdbeben, Wasserflut und Vulkanausbrüche erscheint mir dies alles — rein wie Naturereignis, wogegen nun menschliche Berechnung nichts vermag, als nachträglich die Schäden auszubessern. Vielleicht geht denn aber auch etwas unerwartet Gutes hervor, was ohne dem Naturereignis ebenfalls nicht in Berechnung zu ziehen war. Ich habe den russischen Nationalcharakter liebgewonnen, und könnte nur erwarten, daß das Unglück ihm gute Früchte trüge.

»Wollen und können Sie nächsten Winter mich wieder bei sich haben, so komme ich so gern, daß ich mich eigentlich jetzt schon darauf freue. Nur möchte ich dann nicht mehr das Metier eines ›Konzertgebers‹ ergreifen müssen. Ein Engagement für etwa 10 große Konzerte, wie ich es durch den Grafen *Wielhorsky* dem Theaterintendanten vorschlagen ließ, wäre mir das einzig wünschenswerte. Kann unsere teuere *Großfürstin* etwas dazu beitragen, daß ein solches Engagement zustand käme, so lasse ich sie herzlich bitten, das Ihrige da beizutragen. — Ich fürchte nur, Sie werden mich dann gar nicht wieder los. Ach Gott! oft und jederzeit mit so liebenswürdigen, geistvollen Menschen verkehren zu können, wie ich bei Ihnen es fand, ist doch das Einzige, das über das Elend der Welt, wenn man es einmal deutlich empfunden hat, hinweg heben kann! So grüßen Sie denn die Edlen, Lieben, die mir so teuer wurden, aus innigstem Herzen, und wachen Sie, herrliche Seele, darüber, daß ich Ärmster auch ihnen unvergessen bleibe! Mit treuester Ergebenheit

Der Ihrige

Richard Wagner.«

Wie die Antwort auf den vorstehenden Brief ausgefallen ist, läßt sich leider nicht mit Sicherheit aus den folgenden Briefen herauslesen. Wahrscheinlich hatte Fräulein *v. Rhaden* unter anderem geschrieben, daß sie mit der Großfürstin auf Reisen sei. Daher richtete Wagner, dessen Verhältnisse immer bedrängter wurden, folgendes Billett an sie:

*) Vor allem der polnische Aufstand, dann aber auch andere Unruhen.
**) Alexander II. hatte 1861 die Leibeigenschaft aufgehoben.

Penzing, 8. September 1863

»Wollten Sie, teuere verehrte Freundin, gütigst mich wissen lassen, wo Sie mit Sicherheit ein nächster Brief von mir treffen würde? Ich hab' mit Ihnen zu beraten und möchte den Brief nicht auf das Ungewisse hin dem Schicksal preisgeben. —

»Deshalb heute nur diese kurze Anfrage mit einem langen herzlichen Gruße

Von Ihrem

treu ergebenen

Richard Wagner.«

Fräulein *v. Rhaden* befand sich damals, wie aus dem Schluß des nächsten Briefes hervorgeht, in Karlsbad, wo die Großfürstin *Helene* die Kur gebrauchte. Dorthin schrieb ihr Wagner wie folgt:

Penzing bei Wien, 14. September 1863

»Teuerste.

»Sie sind mir verhältnismäßig so nahe, daß ich schwer der Versuchung widerstehe, sofort mich zu Ihnen aufzumachen. — Vielleicht ist's aber besser, daß ein soeben eingetretenes Unwohlsein hiervon mich abhält, und ich so zum Schreiben genötigt bin. Im Briefe kann ich, was ich für gut halte, möglichst *[den]* Akzent vermeiden; bei mündlicher Beratung würde mich das große Mühe kosten. Ich höre nicht auf, Grund zu erhalten, leidenschaftlich darüber zu sinnen, wie ich es anfangen soll zu bestehn, und zwar so zu bestehn, daß ich Lust zum Leben habe, und diese habe ich nur, wenn ich ungestört meinen Arbeiten mich hingeben kann. —

»Wer nach meinem Tode einen Überblick über meine verschiedenen Lebenslagen erhält, wird erstaunen, daß es meiner Mitwelt nicht möglich war, einem produktiven Menschen wie mir, der bereits bei Lebenszeiten vielseitig die wärmste Anerkennung für seine Kunstschöpfungen fand, die einfach zur *[Erhaltung]* seiner Produktivität nötige Pflege zuteil werden zu lassen. Mein Gedanke war immer, es müßte dies einer Vereinigung vermögender Kunstfreunde*) möglich fallen. Keiner Anregung hierzu wurde entsprochen; einige Fürsten mochten mich etwa als ihren ›Kapellmeister‹ haben, nicht aber als das, was ich bin. Seit meiner Rückkehr nach Deutschland ist mir endlich jede Aussicht entschwunden. Ich war vorigen Winter, als ich nach Rußland ging, völlig am Verschmachten. Dort gewann ich soviel, um neuen Anfang zu machen, einer gänzlich zerrütteten Lebenslage eine neue Basis durch Bestellung eines geeigneten künstlerischen Herdes zu geben. — Wie schwierig schon dies war, wissen Sie. Jahrelange unerträgliche häusliche Leiden brachten es zur Notwendigkeit für mich, getrennt von meiner *Frau* zu leben; ich

*) Vgl. den Schluß der Anmerkung ††) zu dem Briefe vom 15. Juli (s. S. 717).

habe für ihr anständiges Auskommen mit einem besonderen Haushalt zu sorgen, und tue dies mit angelegentlichem Eifer *), es ihr an nichts fehlen zu lassen. Meine russische Fortune verbreitete sich mit Übertreibungen in die ganze Welt: wo Ansprüche an mich vorhanden waren (und ganze [*Epochen*] meines Lebens unterlagen der Notwendigkeit, meinerseits Verbindlichkeiten aller Art einzugehen!), wurden diese, oft gebieterisch-drängend, geltend gemacht. Zu einer häuslichen Ruhe gelangen, hieß für mich nichts anderes, als nur Lebenssorgen über mich bringen. Die Sehnsucht nach einem gerichteten **) hinreichenden Auskommen ward nun erst recht wieder zum drängenden Bedürfnis. Das Schicksal meines ›Tristan‹, der nur wegen dokumentierter Unfähigkeit der einzigen hiesigen Sängerin ***) zur Durchführung der weiblichen Hauptrolle definitiv hat beiseite gelegt werden müssen, zerreißt mir vollends den letzten Hoffnungsfaden, durch welchen ich noch mit dem Theater zusammenhing. —

»So frug ich denn bereits mich und auch Sie, warum ich nicht bei Ihnen in Petersburg geblieben wäre? — Nun ich aber wieder hier, und zwar mit großen Opfern niedergelassen bin, scheint mir eine völlige Übersiedelung nach Petersburg, selbst wenn ich dort ein geeignetes Unterkommen fände, unausführbar. Aber könnte ich nicht Verbindlichkeiten übernehmen, die mich eben nur zu einem alljährlichen Besuch von mehreren Monaten in Petersburg verpflichteten? In Wahrheit kann ich auch in Petersburg der Kunst nichts nützen als durch exzeptionelle Leistungen. Hierzu bietet sich die Gelegenheit nur zur Fastenzeit. Außerdem, da ich Dramatiker bin, und als solcher bei dem jetzt in Petersburg bestehenden †) Opernwesen gar keine Verwendung finden könnte, bin *ich* nach einer anderen Seite hin Virtuos, nämlich als Orchesterdirigent, und hierdurch kann ich ›persönliche‹ Leistungen bieten, die ja die Welt einzig erkennt und vergilt, während die ›Werke‹ doch eigentlich nur für wenige existieren. Wenn nun die Direktion der Kaiserlichen Theater für einige Jahre, etwa für fünf, mich engagierte, in der Fastenzeit eine Anzahl großer Konzerte, in welchen nach und nach alles Vorzügliche zur vollendeten Aufführung käme, zu leiten, so würde ich den Musikzuständen Petersburgs folgende Vorteile versprechen können: das Petersburger Orchester bildet sich zum ersten der Welt aus; das gewöhnliche Konzertwesen, das bisher die Petersburger Fastenzeit zur Ausbeute der eigentlichen Blanco-Konzertgeber machte, hört auf; statt dessen wird der allgemeine musikalische Kunstgeschmack auf eine Stufe des Urteils herangebildet, welche es dann möglich macht, auch nach der Seite der Oper hin edel und, ich hoffe, selbst im nationalen Sinn bedeutsam aufzutreten. Natürlich setze ich voraus, daß es gelingen

*) An Eliza Wille schreibt er am 5. Juni, daß er für seine Frau über seine Kräfte reichlich sorge.
**) So!
***) *Luise Dustmann*; vgl. Anmerkung *) zu dem Briefe vom 15. Juli (s. S. 717) und den Brief an Schott vom 14. September.
†) Die italienische Oper wurde dort in erster Linie gepflegt.

müßte, den künstlerischen Ehrenpunkt bei meiner Berufung allein als maßgebend zur Anerkennung zu bringen. Auf eine solche Auffassung meines Engagements müßte ich auch *[Rücksicht]* nehmen in bezug auf meinen Gehalt, der nicht darnach abgemessen werden dürfte, was ich der Direktion an Geld, sondern an Ehre einbrächte. Denn mir wiederum müßte dieses Engagement den Vorteil bringen, daß es mich mindestens für die Jahre seiner Dauer vollkommen der Notwendigkeit überhöbe, anderseitig auf Geldgewinn auszugehen. Nach meiner Berechnung bedürfte ich hierzu einen jährlichen Gehalt von 5000—6000 Rubel. — Sie müssen gestehen, daß ich eine hohe Meinung von Rußland gewonnen habe, da ich eine ähnliche Zumutung fasse, die nur Sinn hat, wenn ich auf ein mir begegnendes starkes Ehrgefühl, auf eine große *[Summe]* rechne. Habe ich bezeichnet, was ich bedarf, was ich unter den obwaltenden Kunstverhältnissen in Petersburg dagegen einzig zu leisten übernehmen möchte, so bliebe im letzten Punkte jedoch nicht ausgeschlossen, daß ich mit der Zeit, und sobald geeignete Mittel verschafft würden, *[doch]* auch den Leistungen der Operntheater mich zuwenden dürfte, und zwar würde in solchen Fällen dann mein Gehalt keine Erhöhung erfahren sollen, sondern einfache Entschädigungen für den längeren Aufenthalt in Petersburg würden hier genügen. — Dies wäre denn in die Zukunft gebaut! Eine wichtige Bedeutung erhalten aber diese Pläne für mich auch dadurch, daß ich im baldigen Zustandekommen eines solchen Engagements zugleich die einzige Möglichkeit einer bereits meiner Gegenwart nötigen Hilfe ersehe. Meine armen ›Meistersinger‹!!

»Ich bin jetzt eben erst soweit, die eigentliche Arbeitslust in mir aufkommen zu verspüren. Nach schrecklicher Unterbrechung wäre ich nun so weit, mich ganz und ausschließlich dieser Arbeitslust hinzugeben — und gerade nun umlagert mich die Sorge *) wieder, diese Sorge, die mit meinen vorrückenden Lebensjahren immer entmutigender auf mich einwirkt! —

»Könnte ich jetzt meine ›Meistersinger‹ vollenden! — Das ist der wahre Seelenseufzer, der mir aus dem Innersten dringt. Diese Arbeit zieht mich so eigentümlich an; es entwickelt sich in ihr zum erstenmal ein gemütliches Element, ein Behagen am heitern, zierlichen Detail, wie sie meinen früheren, leidenschaftlichen *[Dramen]* fern lagen. Ich glaube, die ungestörte Ausarbeitung dieses Werkes würde mich allein heilen und zu einem neuen heitern Menschen umschaffen; und mir ist, als ob dies die Ihnen rätselhaft dünkende Bedeutung war, welche ich meinem Eintritt in die fünfziger **) Jahre beilegte: diese Arbeit sollte mich durch die Pforte einer sanften Resignation in das neue, letzte Stadium eines Lebens einführen, wo ich Trost und Heilung für die Schmerzen

*) Vgl. an Heinrich Porges 12. September: »Bis 23. dieses Monats September muß ich um jeden Preis 3000 Gulden haben«; an denselben 15. September: »Leider sind die genannten 3000 Gulden das Mindeste«. Dieselbe Summe verlangt Wagner von Franz Schott am 12. September. Dabei war sein Konzertausflug nach Pest durchaus von finanziellem Erfolg gewesen.

**) Vgl. S. 717.

und Leiden meiner Vergangenheit suche. Sie sehen, der ›Akzent‹ *) ist nicht zu vermeiden! Ich gebe mich meinem Gefühle voll und ganz hin, wenn ich Ihnen so recht schmerzlich lächelnd zurufe: ›Machen Sie, daß ich bei meinen ›Meistersingern‹ bleiben, sie ungestört vollenden kann!‹ — Die beiden Petersburger Monate sollten mich nicht stören; kann ich jetzt tagtäglich ruhig und unbekümmert schaffen, so habe ich bis dahin genügenden Vorrat soweit entworfen, um selbst in Petersburg an der Ausführung arbeiten zu können. Aber soll ich meine Arbeit bis dahin ganz wieder zurücklegen und erst nach einer abermaligen Zurückkunft von Petersburg mich wieder daran machen können, so, fürchte ich, ist's für alle Zeiten mit der Stimmung dafür aus, und sie bleibt klägliches Fragment! —

»Was sollen Sie aber tun? — Legen Sie unserer teueren *Großfürstin* die armen ›Meistersinger‹ zu Füßen, und erflehen Sie mir Ruhe und Sorgenlosigkeit für diese so äußerst wichtige Zeit, in der es sich wirklich entscheiden muß, ob mein Hans Sachs leben**) soll oder nicht!! — Wie das zu machen? — Ja, wüßte ich das! Sie glauben nicht, wie verlassen ich bin und wie fremd ich hier unter aller Welt stehe! — Ich dachte mir da, käme das von mir gewünschte Engagement zustande, so könnte ein Vorschuß darauf erwirkt werden. Verzögerte sich das wiederum zu lange, so müßte dieser Erwartung anderswie zuvorgekommen werden. — Wahrlich, am liebsten, es kaufte mich jemand mir ab, ließ mich nichts mehr von der Welt wissen und hielt mich nur zum Dichten und Komponieren, wie man einen Kutscher zum Fahren, einen Gärtner zum Gärtnern hält. Meine Freiheit ist mir höchst lästig, und wäre ich demjenigen, der den *rechten* Vorteil aus mir zu ziehen wüßte, Sklav! —

»Verzeihen Sie mir diese Steigerung meines Ausdruckes! Die ›Meistersinger‹ sind daran schuld. Glauben Sie nach allen diesen Bekenntnissen, daß ich Ihnen zu einem kurzen Besuch in Karlsbad willkommen sein könnte, so bedarf es nur eines Winkes.***) Für heute habe ich Ihr teilnehmendes Herz schwer genug erfüllt. Schon wähnten Sie mich im Genusse des ruhigen Schaffens? Wie gern hätten Sie gehört, daß alles gut stehe, zum Trost für die Welt da draußen, wo eigentlich nichts gut steht. Das geht nun aber jetzt bei mir noch nicht. Aber ganz gewiß sollen Sie das noch erleben — an dem Tage, wo die ›Meistersinger‹ fertig sind! —

»Seien Sie mir aus treuestem Herzen gegrüßt und aus tiefster Seele gebeten, mir gütig gesinnt zu bleiben.

Der Ihrige

Richard Wagner.«

---

*) Vgl. S. 719.
**) Vgl. auch Brief an Franz Schott vom 12. September.
***) Dieser aber erfolgte nicht.

Der vorstehende Brief verfehlte nicht auf die Großfürstin *Helene* einen gewissen Eindruck zu machen; sie war, wie aus dem folgenden Schreiben hervorgeht, gar nicht abgeneigt, die von Wagner gewünschte zeitweilige Ernennung zum Orchesterdirigenten in Petersburg zu befürworten oder zu ermöglichen; sie griff auch wieder in ihre Tasche, um seine finanzielle Not zu lindern.

Penzing, 26. September 63

»Teuere Verehrte!

»Sie haben mir durch die Verkündigung der fortgesetzten Gnade unserer geliebten *Großfürstin* sehr wohl getan! Auch daß Ihnen mein Plan für Petersburg empfehlenswert*) dünkt, freut mich sehr. Mein Wunsch und meine Hoffnung für ausführende Tätigkeit beschränkt sich jetzt einzig noch auf diesen Plan. — Sagen Sie Ihrer Kaiserlichen Hoheit meinen gerührtesten Dank! — Von der mir zunächst so gnädig zur Verfügung gestellten Unterstützungsrate wies ich sogleich einen Teil, durch briefliche Bitte an Bankier *Mendelssohn*, meiner *Frau***) in Dresden zu: nur meldet Mendelssohn mir heute, daß zur Zeit kein Auftrag der Frau *Großfürstin* an ihn gelangt sei. Gewiß handelt sich es hier nur um eine kleine Verzögerung, die heute wohl schon gehoben ist? —

»Die Nachricht Ihrer Reise nach der Schweiz kam mir wiederum sehr einladend vor. Das Einzige, womit ich dieses Jahr meinem leidenden Unterleibe etwas helfen wollte, sollte ein etwa achttägiger Ausflug in meine geliebten Schweizerberge***) sein; vielleicht ist es mir möglich, diese kleine Kur noch auszuführen, und ich selbst lege mich dann noch dankend unserer teueren *Großfürstin* zu Füßen, um auch Ihnen von ganzem Herzen die Hand küssen zu können. Lieb wäre es mir daher, durch einen Wink baldigst zu erfahren, bis wann ich Sie noch in *[Zürich]* treffen würde.

Innigst ergeben und treu

Richard Wagner.«

Wenn auch offenbar die Geldunterstützung der *Großfürstin* zunächst erfolgt war, so blieb sie in der Folge doch wieder aus. Wagner, der mittlerweile in Prag, Karlsruhe, Löwenberg und Breslau mit großem Erfolge Konzerte veranstaltet hatte und am 9. Dezember nach Penzing zurückgekehrt war, richtete, da die Konzerteinnahmen nicht lange gereicht hatten, nunmehr folgenden Notschrei an Fräulein *v. Rhaden*:

---

*) Aber in »Mein Leben«, S. 984 steht unter Nachrichten, die auf den September oder Anfang Oktober 1864 zu beziehen sind: »Am meisten geriet meine Zuversicht in das Schwanken, als ich auf meine schließliche Anfrage in Petersburg im Betreff des dort vorgelegten Planes, durch dessen Annahme ich einer geordneten Gehaltzahlung versichert worden wäre, neuerdings wiederum eine durchaus abschlägliche Antwort erhielt. Dort war es nun die im laufenden Sommer ausgebrochene polnische Revolution, welche, wie mir versichert wurde, alle Kräfte zu künstlerischen Unternehmungen lähmte.«

**) Diese wurde von Wagner am 28. September benachrichtigt, daß sie durch *Mendelssohn* 250 Taler erhalten werde.

***) An Porges, 21. September: »Leider ist meine Gesundheit sehr angegriffen; wenn ich es ermögliche, mache ich erst noch einen stärkenden Ausflug in die Schweiz.« An denselben 27. September: »Ich habe jetzt gar nichts vor, mir fehlt auch jede Ruhe zum Arbeiten; nach der Schweiz komme ich auch nicht.«

Penzing, 16. Januar 1864

»So haben mich meine Petersburger Freunde gänzlich vergessen? Auch von Ihnen, teuere Verehrte, soll ich nichts mehr erfahren? — Noch lebe ich, — wenn auch nur, weil ich nicht sterben kann. Doch bin ich immer krank und meide jede Anstrengung. Die ›Meistersinger‹ rücken langsam vor, nicht ohne Liebe, aber ohne Glauben und Hoffen. Beglücken Sie mich bald mit einem Worte, das mir sagt, daß Sie meiner noch gedenken; und legen Sie unserer teueren *Großfürstin* demütigst zu Füßen

Ihren treu ergebenen

Richard Wagner.«

Trotzdem Wagner hierauf keine Antwort erhielt, glaubte er, zumal er durch seine immer mehr sich verschlechternde finanzielle Lage der Verzweiflung nahe, und eine ihm im Namen der *Großfürstin* für Neujahr 1864 versprochene Unterstützung ausgeblieben war, noch durch folgenden Brief seinem gepreßten Herzen Luft machen zu dürfen:

Penzing, 2. Februar 1864

»Teuere Hochverehrte!

»Wiewohl mich Ihr Schweigen bedenklich machen sollte, glaube ich doch, mich einzig mit Erfolg an Sie wenden zu können, um einige mir noch nötige Aufschlüsse zu erhalten. Ich vermute, daß die Bemühungen der Frau *Großfürstin* um ein völliges Engagement für mich nach Petersburg (wenn sie überhaupt es noch für tunlich erachtete, nach ihrer Zurückkunft sich dafür zu verwenden) keinen Erfolg gehabt haben. Für diesen wohl sehr gewissen Fall fragt es sich bei mir jetzt noch darum, ob ich überhaupt für diesen Winter den Plan einer Reise nach Rußland ganz aufgeben soll! Ich bin meiner *[von]* seiten Deutschlands gänzlich verlassenen Lage es schuldig, ehe ich diesen Plan gänzlich aufgebe, mich vollständig darüber aufzuklären, ob eine solche Reise mir diesmal von Nutzen gewesen sein würde oder nicht. — Nach einer mir zugegangenen Nachricht dürfte ich glauben, in Moskau*) diese Fasten ein sehr gutes Konzert geben zu können. Ob dieses in Petersburg ebenfalls zu erwarten stünde, darüber wünschte ich mir eben meine Meinung zu erschaffen. Herr *Taneïeff***) junior schrieb mir in diesem Sommer, er glaube, nach der dort von mir hinterlassenen Stimmung mir bei meiner Wiederkunft eine vielleicht noch bessere Aufnahme als im vorigen Jahre versprechen zu können. Ebenso ermutigend lautete der Brief eines anderen Freundes.***) Unglücklicherweise habe ich die richtige Adresse des Herrn *Taneïeff* verloren. Dürfte ich wohl Sie, teuerste Gönnerin, ersuchen, Herrn Taneïeff zu einer Unterredung einzuladen, um durch seine Hilfe darüber zur Gewißheit zu ge-

*) »Erfreulicher lauteten Nachrichten aus Moskau, wo man mir im nächsten Jahre einige gute Konzerte in Aussicht stellte.« »Mein Leben«, S. 984.

**) Offenbar der Komponist Sergei Tanéjew, von dem 1860 ein Streichquartett bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. (Von den weit bekannteren Tonsetzern ist Alex. S. Tanéjew 1850, Sergej Iwan. 1856 geboren.)

***) *Alex. Serow?* Vgl. »Mein Leben«, S. 966. Oder der Sänger *Setow*, vgl. ib. S. 984.

langen, ob mir ernstlich anzuraten sei, nach Petersburg zu kommen, um dort ein oder zwei Konzerte zu geben? Ferner: ob es möglich sein würde, für dieses eine oder zwei Konzerte im voraus eine von nächsten Freunden und Gönnern ausgehende Subskription zu veranstalten, in der Absicht, auf Grund dieser Subskription eine wirkliche Einladung an mich zu erlassen? Wie beruhigend und ermutigend dies für mich wäre, werden Sie wohl leicht erkennen! Und in der Tat bin ich so mutlos, daß ich fast für ein Unglück ansehen würde, wenn ich mich ohne eine solche Aufforderung entschließen müßte, auf das Geratewohl hin mein Glück als Konzertgeber zu versuchen. Wie schön und gütig wäre es nun von Ihnen, recht bald hierüber mir eine Auskunft zukommen zu lassen. Dürfte ich Sie vielleicht auch bitten, mir einen Aufschluß über das Ausbleiben der gnädigen Unterstützung, welche Sie vorigen Sommer im Auftrage unserer teueren *Großfürstin* mir für diesen vergangenen ersten Januar versprochen, zu geben? Ich zerbreche mir den Kopf, ob ich hierbei etwas vernachlässigt und dadurch mir eine Verzögerung zugezogen habe. An meiner wahrhaften Dankbarkeit konnte doch wohl niemand zweifeln? Was Sie mir nun auch zu sagen haben, liebe, hochverehrte Freundin, seien Sie unter allen Umständen versichert, daß ich nie den mindesten Zweifel in Ihre Güte und edle Teilnahme setzen werde. Vielmehr bin ich sehr geneigt, mich für einen so äußerst schwierigen Menschen zu halten, daß ich selbst Ihnen und meiner erlauchten Gönnerin es nicht verübeln könnte, wenn Sie den Mut dazu verlören, für mich zu sorgen. Ich fühle, daß ich, um frei zu sein, mich gänzlich resignieren und jedem Lebensreize*) entsagen muß. Den Weg, dies auszuführen, glaube ich nun auch gefunden zu haben. Mit der Bitte, meine Dankbarkeit und tiefe Verehrung der Frau *Großfürstin* zu Füßen legen zu wollen, sende ich Ihnen aus innigstem Herzen meine Grüße!

In treuester Ergebenheit

Der Ihrige

Richard Wagner.«

»PS. So unbescheiden bin ich, Sie auch noch zu ersuchen, den beiliegenden Brief**) *[nach Moskau]* gütigst weiter befördern zu lassen. Verzeihen Sie mir das?«

In »Mein Leben« (S. 994) lesen wir: »Fräulein *v. Rhaden*, an welche ich mich wiederum gewandt hatte, mußte mir von jedem Versuche, Petersburg zu besuchen, dringend abraten, da ich selbst den Weg dahin, der in den polnischen Provinzen entstandenen Kriegsunruhen wegen nicht frei, sowie auch im allgemeinen gar keine Beachtung in Petersburg selbst finden würde.« (Vgl. auch Anm. *) S. 723 zum Briefe vom 26. September 1863.) Eine willkommene Ergänzung bietet der folgende Brief:

*) Er hatte aber Silvester in fröhlichster Stimmung bei Dr. *Standhartner* gefeiert und am 9. Februar 1864 an *Peter Cornelius*, der fast jeden Abend zu ihm nach Penzing herauskam, geschrieben: »Das Schicksal fordert unerbittlich, daß wir beide uns heute nacht auf eine Redoute aufmachen. — Ich bitte Dich, lass' mich nicht sitzen . . .«

**) Von diesem sehr wichtigen Brief wird später noch die Rede sein.

Penzing bei Wien, 14. März 1864

»Verehrte teuere Freundin!

»Ihre Nachrichten haben nun das letzte getan, und mir volle Klarheit verschafft! Daß ich in Petersburg und Moskau im Sinne eines Konzertgebers nichts eigentlich mehr zu suchen hatte, wußte ich ja schon, als ich vorm Jahre von Ihnen schied. Heute vor acht Tagen war ich dennoch entschlossen, nach Petersburg*) zu reisen; weniger aber in der Hoffnung auf glückliche Unternehmungen, als um — dort zu bleiben. Ich wollte mich unserer teueren *Großfürstin* zu Füßen legen, um sie zu bitten, mich unter irgendeinem Titel — bei sich aufzunehmen, mir ein ruhiges Zimmer, Kost und Bedienung, dazu ein Taschengeld von jährlich wenigen hundert Rubeln zu geben. Das furchtbare Klima schreckte mich nicht mehr. (Sie wissen, daß die Sümpfe von La Troppe**) anziehend werden konnten!) — Ihr schöner Umgang, für den ich hier oder nirgends sonst einen Ersatz wüßte, war mir gewiß. Vor diesem zugedachten Überfall sind Sie nun versichert. Ich hoffe, im nächsten Sommer meine großmütige *Beschützerin* mit Ihnen in Deutschland begrüßen zu dürfen. Wir können dann ruhig hierüber sprechen. So wird es besser sein? Sie sehen nun, wie es mit mir steht. —

»Ich bin in keiner Katastrophe, sondern in der Entwickelung meines Endes begriffen. Zum erstenmal habe ich versucht, mir allein eine wirkliche Niederlassung zu gründen; nur sehr günstige äußere Verhältnisse hätten mir die Dauer derselben ermöglichen können. Ich stehe dagegen im Begriff, sie gänzlich aufzugeben, da ich auf keine Weise die Mittel zur Bestreitung der Kosten derselben erschwingen kann, nach einem letzten direkten Versuch im vorigen Herbst, mir bestimmte Aufklärung darüber zu schaffen, was ich von Deutschland***) mir zu erwarten habe. Es gibt nirgends einen ›Platz‹ für mich. —

»Meine traurige Stimmung beherrscht nun leider auch meine Gesundheit: ich bin fortgesetzt unter ärztlicher Behandlung, und das wollte wenig sagen, wenn ich dabei arbeiten könnte; es vergehen aber Wochen, lange Wochen, in denen ich kaum zu einiger Lektüre befähigt bleibe. Immer arbeite ich etwas, aber sehr langsam, denn ich *kann nichts* niederschreiben, was mir nicht Freude macht, und Freude macht mir nur so selten noch ein guter Einfall. Sie haben wohl keine Ahnung von meinem traurigen Leben? So komme ich denn zu der ganz bestimmten Einsicht, daß ich mir nichts ›verdienen‹, mich nicht ›ernähren‹ kann. — Die wenigen Freunde, welche sich um den Traurigen, ganz Verlassenen kümmern, sehen es auch ein. Sie erkennen, daß ich in eine ganz andere Lage geraten müßte, und glauben hierzu kein anderes

*) Sonst nirgends erwähnt.
**) Dieser Name kann kaum richtig sein; einen ähnlich lautenden geben genaue Karten der Umgebung von Petersburg nicht an. Vielleicht ein in einer gemeinsam gelesenen Novelle vorkommender Ort.
***) Vgl. »Mein Leben«, S. 984 (Darmstadt, Karlsruhe, auch Wien) und den Brief an die Gräfin Pourtalès vom Mai 1863 über die Königin Augusta von Preußen.

Mittel zu sehen, als eine vernünftige Verheiratung mit einer Frau*) von genügendem Vermögen. Unter allen Umständen muß ich hierzu lächeln; als ob es leichter wäre als irgend etwas anderes! Vor allem aber könnte kein Vorteil der Welt mich bestimmen, der armen *Frau*, deren einziges Unrecht im ganzen es ist, sich von mir haben heiraten zu lassen, die Schmach einer gerichtlichen Scheidung**) mit allen hierzu erforderlichen, empörenden Verhandlungen anzutun. Im Gegenteil komme ich durch meine Sorge für *ihre* Lage darauf, für alle Fälle *[mich]* um eine entscheidende Hilfe umzusehen. *Meiner* in Dresden niedergelassenen *Frau* habe ich tausend Taler jährlich ausgesetzt. Sie hat es hart, und mir liegt daran, daß sie nicht auch durch Entbehrung einer äußeren anständigen Bequemlichkeit noch mehr niedergedrückt werde. Zudem ist sie einem grausamen Leiden verfallen, welches unaufhörliche, kostbare Behandlung erfordert. Sie kommt mit dem ihr bestimmten Jahrgeld eben nur aus, und ich halte mit angestrengter Sorgfalt darauf, die vierteljährlichen Raten ihr pünktlich auszahlen zu lassen. Was ich nun für meine Person ergreife, um mein Leben zu fristen, kann ich in diesem Augenblicke noch nicht bestimmen: mein Bemühen geht dahin, mich bei einer der mir bekannt gewordenen, wohlhabenden Familien***) unterzubringen und die Kosten für meinen Unterhalt somit auf nichts oder doch nur auf Taschengeld zurückzuführen. Es *muß* mir dies gelingen: es bleibt mir kein anderer Ausweg: auf einiges Gedeihen und nötige Ruhe zum Arbeiten kann ich mir nur Hoffnung machen, wenn ich jeder Notwendigkeit auf Geldverdienst enthoben bin, und dies kann ich nur durch Ergreifung und Erhaltung persönlicher Armut und Besitzlosigkeit erreichen. Nur *meine Frau* kann ich mit mir nicht in die gleiche Lage bringen. Für die ihr jährlich nötigen tausend Taler muß ich sorgen. Oh, könnte mir diese letzte Sorge abgenommen werden! Ich lege sie feierlich an Ihr edles, gefühlvolles Herz und bitte Sie demütigst, sie unserer innigst verehrten Frau *Großfürstin* vorzutragen! Mir ist, als würde sie sich erbarmen; es ist meine heiligste Bitte — ich glaube — meine letzte! Um sie bestimmt zu fassen, bitte ich, daß *Ihre Kaiserliche Hoheit* mir in Berücksichtigung dessen, daß sie hierdurch zu einer entscheidenden Ordnung meiner Lebenslage im wichtigsten Grade beitragen könne, vom 1. April dieses Jahres eine Pension von eintausend Talern in der Weise aussetze, daß dieselbe in vierteljährlichen Raten von 250 Talern am 1. April, 1. Juli, 1. Oktober und 1. Januar jedes Jahres an meine Frau, *Minna Wagner*, 16 Walpurgisstraße in *Dresden*, nach direktem Auftrage Ihrer Kaiserlichen Hoheit ausgezahlt werde. — Diese gnädigste Pension soll jedoch mit dem Tode meiner Frau er-

*) Wagner hat wohl selbst ernstlich an eine Verheiratung mit Frau Henriette v. Bissing, der Schwester der Frau Eliza Wille gedacht; vgl. »Mein Leben«, S. 990, 992 und 994 f.

**) An Bülow hatte Wagner bereits am 16. Mai 1865 geschrieben: »Nichts in der Welt kann mich bestimmen, gegen meine *Frau* die Scheußlichkeiten einer bürgerlichen Scheidung durchzuführen. Somit bleibt's ein Elend.« Vgl. auch Wagners Brief an seinen Schwager Wolfram vom 16. Februar 1864.

***) An dem gleichen Tage (14. März) bat Wagner Frau Dr. Wille, mit *Wesendonks* Rücksprache zu nehmen, ob sie ihn diesen Sommer bei sich aufnehmen könnten. Dies wollten sie nicht, aber Frau Wille lud ihn ein.

löschen. Und —hier kommt der wehmütige Punkt, der, so traurig es ist, mir doch die Hoffnung gibt, daß die Frau *Großfürstin* diese eine zugehende Erschwerung ihres Budgets nicht zu belästigend finden werde. Meine Frau leidet seit sechs Jahren an einer Herz*[krankheit]*, welche seitdem, zwar schon im Beginn als unheilbar erkannt, soweit zerstörend vorgeschritten ist, daß ich auf die Mitteilung meines Arztes,*) auf ihren wahrscheinlich baldigen, sehr schnellen Tod gefaßt sein muß: es ist keine Gewähr dafür da, daß sie nicht der bereits häufig wiederkehrenden Pulsschwäche in wenigen Minuten gänzlich erliegt. In diesen letzten bangen Zeiten die arme Frau mit dem Nötigsten zur Erträglichmachung ihres jammervollen Lebens treulich versehen zu haben, —dies begreifen Sie wohl —, ist die letzte angelegentlichste Sorge, die mich bei der Ordnung meiner eigenen letzten Lebensverhältnisse belastet. Oh, nehmen Sie sie mir durch Ihre herzliche Fürbitte bei meiner großmütigen Wohltäterin von mir!

»Nochmals —nach dem Tode meiner *Frau* hätte diese Pension hinweg zu fallen. Denn, was nun mich persönlich betrifft, so setze ich meinen Stolz darein, fortan niemand durch Ansprüche von Geldunterstützungen zur Last zu fallen. Alles, was ich dagegen leisten könnte, hängt zu sehr von meiner Stimmung, meiner Gesundheit und dem jämmerlichen Laufe der Welt ab, als daß ich ernstliche Verpflichtungen dafür eingehen könnte. Einzig, wenn Sie glaubten, daß meine Person, wie sie ist und sein kann, von einiger Annehmlichkeit für die Unterhaltung *Ihrer Kaiserlichen Hoheit* sein könnte, würde vielleicht von Ihnen in Betracht zu ziehen sein, ob meine Aufnahme in die Umgebung der Frau *Großfürstin* unter den anfänglich Ihnen angedeuteten Bedingungen empfohlen werden dürfte. Für das nächste will ich erwarten, ob es mir glückt, mich sonstwo in einer Familie**) unterzubringen. Lassen Sie, teuere Verehrte, den schweren Inhalt dieser Mitteilung eines tief Leidenden, aber vollständig Resignierten und zum Aushalten im vollsten Entsagen Entschlossenen sich zu treulicher Erwägung empfohlen sein! Mein Vertrauen zu Ihrem Mitgefühl, sowie zu der Großmut unserer teuern Großfürstin ist grenzenlos. Ich danke auch noch mit wärmstem Herzen für die wohlempfangene letzte Unterstützung Ihrer Kaiserlichen Hoheit: der Betrag der mir zugekommenen Summe half und hilft mir gegenwärtig eine letzte traurige Lebenswendung zu überstehen. Mit innig hochachtungsvollem Gruße bleibe ich Ihr ergebener

Richard Wagner.«

»PS. Eine baldige Antwort dürfte mich noch hier treffen. Jedenfalls würde sie mir nachgeschickt werden. R. W.«

*) Dr. *Anton Pasinelli*; vgl. den Brief an ihn vom 3. April 1864.
**) Vgl. die vorvorige Anmerkung.

Aus der vorstehenden Nachschrift Wagners geht deutlich hervor, daß er schon damals ernstlich entschlossen war, Penzing zu verlassen; er wußte vor seinen Gläubigern (Wechselschulden) nicht aus noch ein. Auf Rat seiner Freunde (der sich aber, wie er am 5. Mai 1864 an Porges schreiben konnte, als in seiner Folge unselig herausstellen sollte) ging er am 23. März heimlich fort, ließ aber sein treues Dienerpaar *Franz* und *Anna Mrazek*, sowie Fräulein *Marie* (»welche, wie er am 4. Mai an Porges schreibt, auf schmachvolle Weise beängstigt worden«) in seiner Penzinger Villa zurück. Er begab sich zu Frau Dr. *Wille* nach Mariafeld bei Meilen im Kanton Zürich. Hier fand er liebevolle Aufnahme (vgl. Schreiben an Peter Cornelius von Ende März und 8. April), hier wollte er ungestört die »Meistersinger« vollenden, wie er an seinen Verleger Schott am 29. März schrieb. Da er auf seinen Brief nach Petersburg vom 14. März noch keine Antwort erhalten hatte, richtete er den folgenden an Fräulein *v. Rhaden:*

Mariafeld bei Meilen, Kanton Zürich, Schweiz. 3. April 1864

»Teuere Verehrte!

»Nur ein Wort, ich beschwöre Sie, welches mir Hoffnung gäbe! — Ich bin außerordentlich leidend.*) Seit zehn Tagen habe ich hier bei einer von früher her mir befreundeten Familie am Züricher See eine Zuflucht gefunden. Ich hoffe persönlich hierdurch bis Ende dieses Sommers**) geborgen zu sein, und würde endlich wohl wieder die Ruhe finden, um meine Arbeit, für welche ich nun schon so viel gelitten habe, wieder aufzunehmen. Nur da ich für das Übrige gänzlich hilflos bin, fehlt mir die Versicherung, daß ich *meine Frau* versorgt wissen darf; oh, könnten Sie mich hierüber trösten! —

»Glauben Sie, daß ich niemand weiß, an den ich mich hierfür wenden könnte, als unsere teuere *Großfürstin*! So steht es nun einmal mit mir. Wollen und können Sie mir daher die unerläßlich nötige Beruhigung geben, so bitte ich Sie um ein tröstliches Wort. Was ich Ihnen zu sagen hatte, um mein Anliegen Ihnen an das Herz zu legen, glaube ich in meinem letzten Briefe aus Penzing vom Anfang März vollständig getan zu haben; nichts sei daher *[hinzugefügt]*!

»In treu denkbarster Ergebenheit der Ihrige

Richard Wagner.«

Ob seine Bitte von der *Großfürstin* erfüllt worden ist, wissen wir nicht; es ist anzunehmen, daß sie wieder geholfen hat. Wenn Wagner am 8. April an Cornelius geschrieben hatte: »Ein Licht muß sich zeigen, ein Mensch muß mir erstehen, der jetzt energisch hilft — dann habe ich noch die Kraft, die Hilfe zu vergelten; sonst nicht, das fühle ich« und »Ein gutes, wahrhaft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen, sonst ist's aus! — Euer furchtbares Schweigen scheint mir anzudeuten, daß dieses liebliche Wunder unterwegs ist«, so konnte er, freilich verspätet, am 21. Mai nach Petersburg melden, daß dieses Wunder***) wirklich eingetreten war.

*) »Wahrlich, ich fühl's, es geht tief innerlich mit mir zu Ende. Meine Kränklichkeit hilft nach Kräften zu dieser Stimmung. Ich bin jetzt wieder so matt und von meinem Blasenleiden höchst geplagt ...« An Peter Cornelius, 8. April. — Hinzu kam auch noch ein typhöses Fieber; vgl. Brief an Schott vom 25. April.

**) So berichtet er auch am 3. April an Dr. Pusinelli.

***) Es ist nicht nötig hier auseinanderzusetzen, weshalb seines Bleibens in Mariafeld nicht lange gewesen ist (vgl. »Mein Leben« S. 1000).

Starnberg in Bayern, 21 Mai 1864

»Teuere, edle Freundin!

»Nach so vielem Kummer, den ich Ihnen durch Mitteilung meiner Nöten nun so oft bereitete, ist es mir süß und tief wohltätig, Ihnen ein ganz unbeschreibliches Glück zu berichten, das mir widerfahren. Das Unglaublichste, Wertvollste und Ächteste ist mir zu einer ganz wundervollen Wirklichkeit geworden. —

»Im Jahre *) der ersten Aufführung meines ›Tannhäuser‹ wurde derjenige geboren, den das Schicksal mir bestimmt hatte, meinem Streben und Wirken weit über die Dauer meines Lebens hinaus Kraft und Erfolg zu geben. In seinem 15. Jahre wohnte er zuerst einer Aufführung meines ›Lohengrin‹ bei: seitdem vertiefte er sich mit dem Feuer der jugendlichsten Begeisterung in meine Werke und Schriften und nährte endlich nur noch den Wunsch, zu der Macht zu gelangen, mir seine Liebe ganz und voll beweisen zu können. Da — ganz unerwartet — stirbt sein Vater, und räumt dem Sohne im blühenden Jünglingsalter den Thron eines nicht unansehnlichen Königreiches ein. Der junge *König von Bayern* ist es, den ich Ihnen nenne. Vier Wochen nach seiner Thronbesteigung von Bayern sandte er nach mir aus. Von Penzing**) war ich fort; man sucht mich in der Schweiz, von dort war der Abgesandte mir nach Stuttgart***) nachgeschickt. Ich suchte soeben — und vergeblich — Schutz und Obdach: es war mir alles fehlgeschlagen, wunderbarerweise war selbst jener Brief, †) den ich durch Ihre Güte nach Moskau befördern ließ, am 2. Februar geschrieben, erst am 23. März dort angelangt, und somit (denn man erwartete mich dort mit guter Aussicht) die einzige Quelle einer ausreichenden Hilfe mir geschlossen worden. So im Tiefsten der Seele verzweifelnd, ob es je mir gelingen sollte, die Ruhestätte für mein Schaffen zu finden, traf mich der Abgesandte und enthüllt mir, was mir bevorstand. Der junge König

*) 1845.

**) Dorthin hatte sich der Sekretär des Königs Ludwig II., *Pfistermeister*, begeben. Mit Recht konnte Wagner am 5. Mai 1864 an Porges schreiben: »Wäre ich dem gewiß gut gemeinten, aber in seinen Folgen unseligen Rate meiner Freunde, Penzing heimlich zu verlassen nicht gefolgt, so würde mich schon um die Mitte des vorigen Monats der Abgesandte des jungen Königs von Bayern, der mich dort suchte, angetroffen haben, statt dessen er mich jetzt auf unerhörten Umwegen hat aufsuchen müssen, um mich dem Könige zuzuführen.«

***) Er traf ihn hier am 2. Mai.

†) Vgl. die Nachschrift zu dem Briefe vom 2. Februar. Dieser Brief muß entweder an den Violoncellisten *v. Luckau* oder den Geiger *Albrecht* (kaum an Nikolaus Rubinstein) gerichtet gewesen sein, vgl. »Mein Leben«, S. 972 (971). — An Cornelius schrieb Wagner am 8. April: »Mit Standhartners erster Briefsendung erhielt ich aus Moskau ein Schreiben, welches mir sagte, daß mein Brief vom 2. Februar dort am 23. März eingetroffen ist, und daß mein Freund dies sehr beklagte, weil zur rechten Zeit sehr wohl ein Konzertzyklus für mich zu arrangieren gewesen sei, dessen Ertrag allem Anschein nach für mich sehr vorteilhaft ausgefallen sein würde. Wie es nun gekommen, daß mein Brief, den ich zur Besorgung an die Petersburger Hofdame einschloß, und über dessen richtige Weiterbeförderung diese mir berichtete, so unbegreiflich spät an meinen Moskauer Geschäftsfreund gelangte, ist mir so unbegreiflich, daß ich fast an eine Konspiration glauben möchte. Wie dem auch sei — schickte ich meinen Brief direkt, und kam er zur rechten Zeit an, so käme ich jetzt bereits wieder von Moskau an mit jedenfalls so viel verdientem Gelde, um meinen Auszug aus Penzing mit Anstand vor sich gehen zu lassen.«

kannte mich und mein Bedürfnis mit dem Hellsehen der reinsten Liebe. Er bot mir für alle Zeiten Entfernung jeder Sorge, vollkommene Beruhigung meiner Lage, alle Mittel zur Ausführung meiner künstlerischen Unternehmungen. Ich lebe in seiner Nähe, welche durch seine Schönheit, seinen Geist, seine Innigkeit und edelste Liebe mir zum anregungsvollstem, hinreißendem Umgange wird. Ich führe keinen Titel, habe keine Dienstleistungen zu verrichten, keine Art von Verpflichtungen einzugehen: aber für mein Leben ist auf das Reichlichste gesorgt, ungestörte Ruhe zum Arbeiten mir gesichert. Was ich vollendet habe, soll ich dann unter der Herbeiziehung aller der mir nötig dünkenden Hilfsmittel zur Darstellung bringen. Der ›Ring des Nibelungen‹ soll beendigt und ganz meinem Plane gemäß aufgeführt werden. — Dies ist mir beschieden! Dieser wundervolle Erfolg war mir vom Himmel bestimmt! — Melden Sie ihn der gütigen, herrlichen und hochverehrten Frau, die zuerst mit seelenvoller fürstlicher Sorgfalt an meinem Schicksal Anteil nahm; legen Sie mein Glück unserer teuersten *Großfürstin* zu Füßen als das Dankesgeschenk, welches ich Ihrer Huld und Gnade überbringe! — *Mein junger König* ist wirklich königlich: er hat keinen Vormund: niemand beeinflußt ihn; er widmet sich den Regierungsgeschäften mit einem Ernst und einem Willen, der niemand einen Zweifel darüber läßt, daß er König sei. Doch zeigt er so viel Zärtlichkeit für ›seine erste Liebe‹, daß er gern alles besitzen möchte, was mich angeht. Ich mußte ihm unter anderem die Photographien versprechen, welche in Petersburg so gut von mir gelangen. Dürfte ich nun Sie, meine edelste Freundin, um die große Güte ersuchen, für mich einige Exemplare des großen Formats (in zwei verschiedenen Ansichten) und mehrere Dutzend des kleinen Formats von dem Photographen *Steinberger* sich zu verschaffen, und sie — vielleicht durch Vermittelung der Russischen Gesandtschaft in München — an mich gelangen zu lassen? Verzeihen Sie diese große Belästigung! Doch weiß ich niemand, dessen Adresse nur mit Sicherheit mir in Petersburg bekannt wäre. Auch hoffe ich, daß es Ihnen eben nur einen Auftrag kosten soll: denn vielleicht ist es selbst möglich, den Betrag der Auslage durch Vermittelung der Gesandtschaft zurückbefördern zu können! Schon dies, Teuerste, wie glücklich macht es mich! Glauben Sie, bei Ihnen, in Ihrem edlen Kreise empfing ich die Hoffnungen auf eine Möglichkeit, die sich nun so göttlich schön verwirklichen dürften! Sie weckten mir den innern Glauben an einen Wert, der endlich auch seinen Preis finden müßte! Sie sind und bleiben mir durchaus und immer unvergeßlich!

»Mit innigsten Grüßen an meine Freunde und Freundinnen lege ich Ihnen die Versicherung steter hoher Verehrung an das Herz, und bin

Ihr treu ergebener

Richard Wagner.«

Als dann die »Meistersinger von Nürnberg« endlich in einem schön gedruckten Klavierauszuge vorlagen, übersandte sie der Dichterkomponist der Petersburger Freundin (über deren Lebensschicksale, etwaige Verheiratung und Todesjahr ich nichts ermitteln konnte) mit folgendem Briefe, der übrigens der letzte an sie gerichtete gewesen zu sein scheint:

München, 7. Juni 1868

»Teuerstes Fräulein, hochverehrte Freundin!

»Hier endlich den Gruß der Dankbarkeit und treuen Erinnerung, den Sie so lange schon zu erwarten sich für hochberechtigt halten durften!

»Wollen Sie, ich bitte, meine ehrfurchtsvollste Verehrung und Ergebenheit der hohen Gönnerin, deren gnädiger Anteil und Fürsorge für mich Sie einst zu so edlen Bezeugungen Ihres eigenen Mitgefühls begeistern konnte, freundlichst berichten, wenn Sie Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau *Großfürstin Helene* das eine dieser Exemplare meines endlich vollendeten Werkes überreichen, deren anderes ich Sie ersuche, selbst als ein Zeichen meiner treu ergebenen Gesinnung gütigst dahin zu nehmen!

»Bewahren Sie es wohlwollend, so darf ich hoffen, Ihnen so unvergessen zu bleiben, wie Sie, Edle, mir unvergeßlich sind!

»In herzlichster Ergebenheit

Der Ihrige

Richard Wagner.«

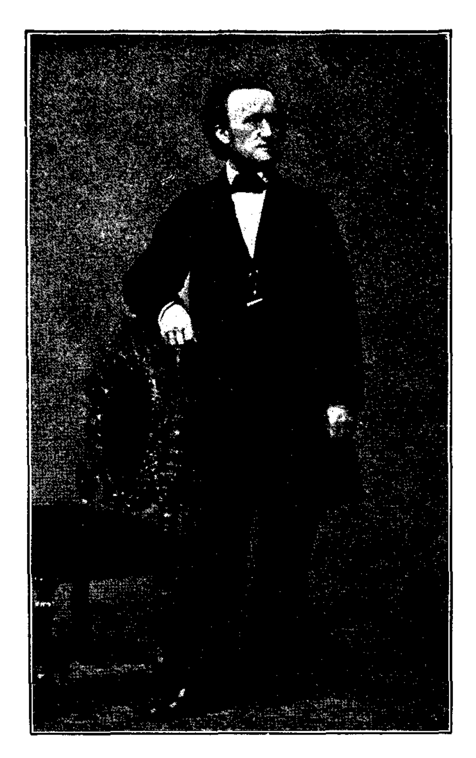
RICHARD WAGNER UND DIE BÜHNENKUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

HISTORISCHE GRUNDLAGEN EINER MODERNEN WAGNER-REGIE

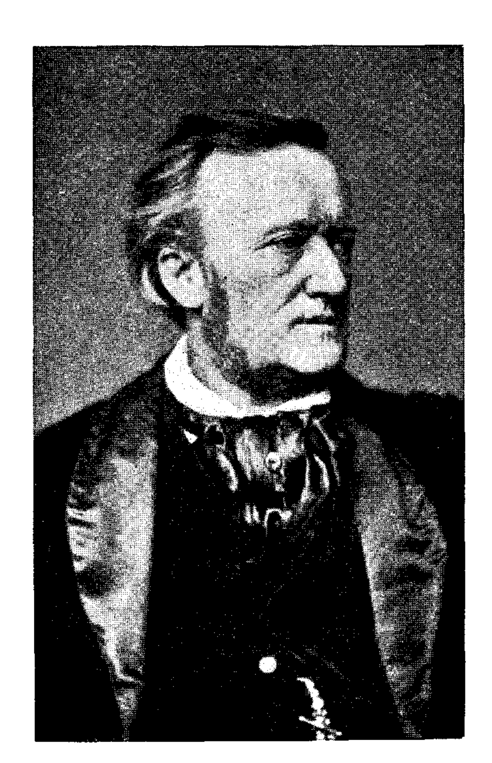
VON

FRANZ RÜHLMANN-FLENSBURG

Das ästhetische Problem, das der Opernentwicklung im 19. Jahrhundert das charakteristische Gepräge gegeben hat, führt sich letzten Grundes auf den Kernpunkt zurück, in welcher eigengearteten Stilform die Synthese zwischen der angeblich konstitutiven musikalischen Komponente und der immer mehr sich vertiefenden dramatisch-tragischen Komponente zu verwirklichen sei. Die Geschichte der Oper von Florenz an bis in unsere Tage ist eine einzige große Auseinandersetzung mit diesem Problem. Die Höhepunkte dieser Auseinandersetzung liegen immer dort, wo die der Operngeschichte imputierte These von dem konstitutiven Wesen der musikalischen Kom-



München, 1864



München, 1865



London, 1877

Photographische Bildnisse Richard Wagners



Die Meistersinger von Nürnberg
Titel zum dritten Entwurf
Wien, November 1861



Hans Sachs



Walter von Stolzing

Figurinen von Franz Seitz zur Münchener Uraufführung der Meistersinger von Nürnberg 1868

F „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein,
Gast ihm zu sein."

F „~~Fern~~
~~meiner Jugend gold'nen Thoren~~
~~zog ich einst aus,~~
~~in Betrachtung ganz verloren:~~
~~väterlich Haus,~~
~~kindliche Wiege,~~
~~lebet wohl! ich eil', ich fliege~~
~~einer neuen Welt nun zu.~~"
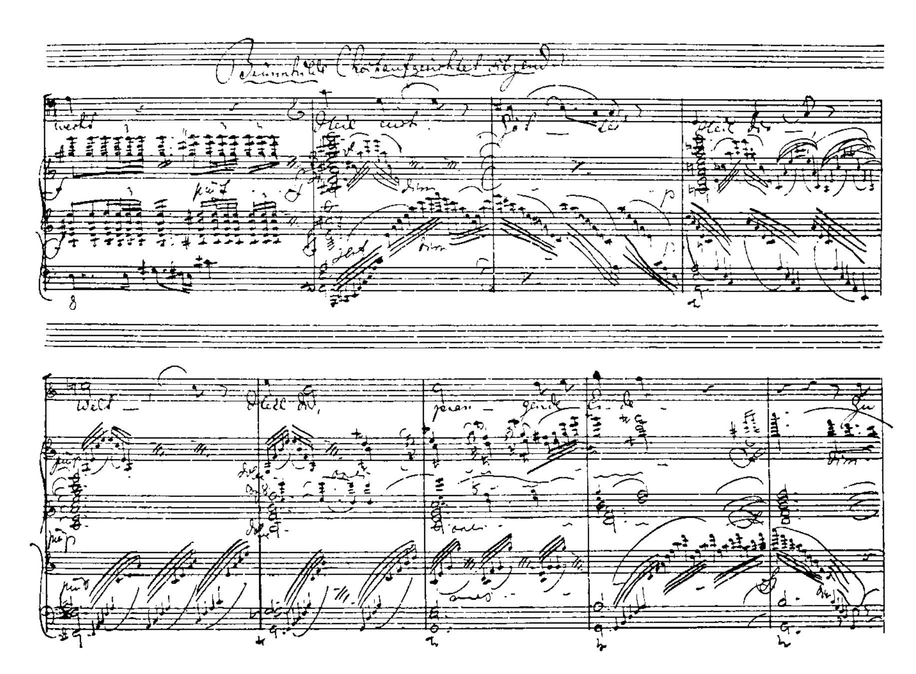
F „Wonnig entragend dem seligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilsaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum."

F „~~Stern~~
~~meiner einsam trauten Nächte,~~
~~leuchte mir klar,~~
~~daß mein Pfad zum Glück mich brächte:~~
~~mütterlich wahr~~
~~helle mein Auge,~~
~~daß es treu zu finden tauge,~~
~~was mein Herz erfüllt mit Gluth!~~"
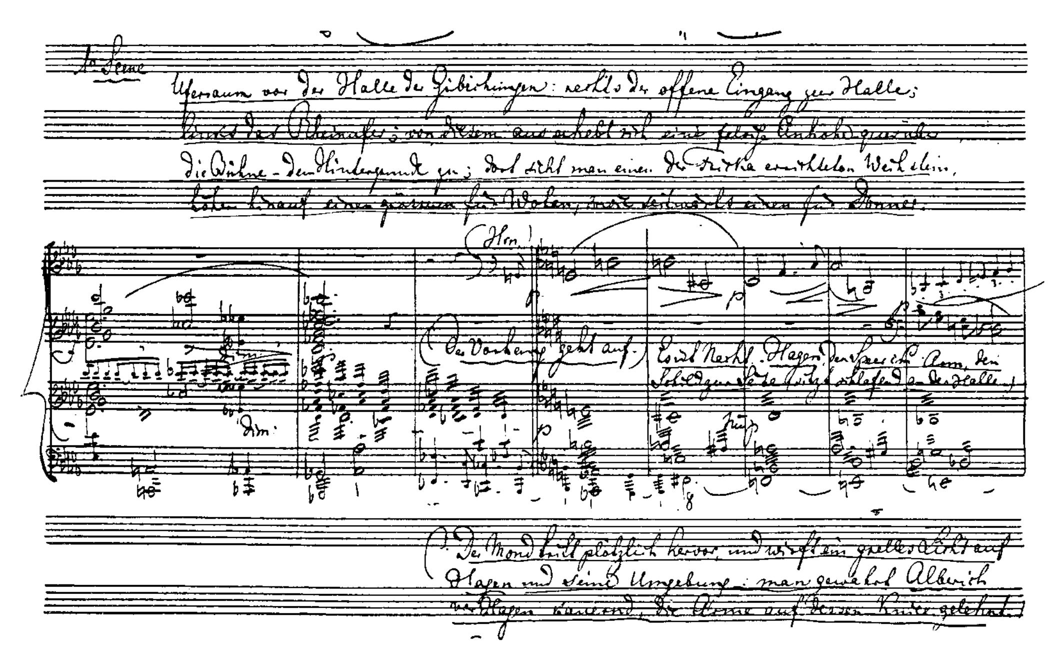
F „Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
voll Blut und Duft
geht schnell die Luft; –
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen, –
im Garten lud ich ein –
garstig und fein." –

F „~~Fern~~
~~meiner Jugend gold'nen Thoren~~
~~zog ich einst aus,~~
~~in Betrachtung~~ ganz verloren:
~~Vater im Haus,~~
~~Kind in der Wiege,~~
~~Lebet wohl!~~ denn eilig pflüge
~~ich mein neues Feld nun zu.~~"

Richard Wagners Korrekturen der ursprünglichen Fassung der Dichtung der Meistersinger von Nürnberg (1862)



Eine Seite aus den Orchesterskizzen zum dritten Akt des Siegfried



Eine Seite aus den Orchesterskizzen zum zweiten Akt der Götterdämmerung

ponente nachdrücklichem Zweifel ausgesetzt wird. Gluck — Weber — Wagner verkörpern die drei Hauptstadien, die in diesem Sinne dem Kampf um die Oper den Stempel der Bewußtheit und damit der Problemhaftigkeit aufdrücken. Gluck als Rehabilitator der Renaissanceoper, als letzter bewußter Vertreter fruchtbarer Renaissanceideen und insofern als einziger Klassiker der älteren Operngeschichte; Weber als Überwinder des Renaissanceideals und als bewußter Vorkämpfer des musikalischen Dramas im deutschen Geiste; Wagner als abschließender Exponent aller Bestrebungen, die aus dem Zweifel an dem konstitutiv-musikalischen Charakter der Oper die dramaturgische Antithese gewannen. In diesen drei Namen berührt sich gleichzeitig die Geschichte der Oper mit der Geschichte des Theaters, d. h. mit der Geschichte der dramatischen Kunst.

In den Jahrzehnten nach Wagner schien die Antithese These geworden zu sein, mündete demgemäß die Geschichte der Oper in die Geschichte des Theaters ein. Die ästhetische Theorie des Bayreuthers hatte zum erstenmal den fraglichen Problemkomplex weitgreifend aufgerollt und unter scharfe Beleuchtung gestellt. Zum ersten Male war die Oper unter rein theatralischen Gesichtspunkten betrachtet worden. Der produktive Beweis als »Beispiel« blieb nicht aus. Es durfte als belanglos gelten, daß die letzte Kongruenz zwischen Theorie und Beispiel ermangelte. Entscheidend blieb die unangreifbare Tatsache der Problemlösung hier wie dort. Das beispielhafte Werk des Dramatikers, das den Gattungstyp eines musikalisch konzipierten, dramatischen Kunstwerkes mit eigen gewachsenen theatralischen Existenz- und Wirkungsbedingungen feststellte, konnte unmöglich als Tatsachenbeweis gegen die superlativ propagandistische Ästhetik des Theoretikers ins Feld geführt werden, die scheinbar ein Eigendasein des musikalisch konzipierten Dramentyps konsequent verneinte und im Musikdrama nur den nach Mittel, Möglichkeit und Wirkung letztlich gesteigerten dramatischen Typ überhaupt ersah. Ganz im Sinne Richard Wagners, der schon in den fünfziger Jahren die Nutzlosigkeit literarischer Verständigungsversuche einsah und mit befreiten Sinnen zur stärkeren Waffe der künstlerischen Produktion griff, löste man sich von der Theorie los — wobei man allerdings allzuoft das Kind mit dem Bade ausschüttete — und hielt sich an das Werk. Die gewaltsame Schlagkraft dieses Werkes hat die Jahrzehnte in dessen Bann gehalten. Erst im letzten Jahrzehnt ist eine Reaktion aufgekommen, in der sich die Geburtswehen einer neuen Stilepoche anzukündigen scheinen.

Es ist notwendig, über die Struktur der Stilepochen, in die sich das Streben jener und unserer Tage scheidet, Klarheit zu gewinnen. Voraussetzung dafür ist, daß man die Stilidee Richard Wagners und sein künstlerisches Vollbringen unter dem Gesichtspunkt der entwicklungsstrebigen Bühnenkunst betrachtet, wie sie als charakteristisches künstlerisches Phänomen der Kultur des 19. Jahrhunderts angehört. Wir bemerkten in diesem Sinne schon, daß mit

Richard Wagner die Geschichte der Oper in die Geschichte des Theaters einmündet. Nicht dem Musiker, nicht dem Dichter, nicht dem Theoretiker, sondern dem *Bühnenkünstler Richard Wagner*, der künftig als stärkstes theatralisches Genie aller Zeiten vornehmlich der *Theatergeschichte* anzugehören hat, verdanken wir die originale Stilschöpfung des musikalisch konzipierten Dramas. Dieser Bühnenkünstler ist mit allen Fasern in der Stilepoche verankert, deren zeitliche Ausdehnung er annähernd mit seinen Lebensdaten umspannt. Wenig vor 1813 fallen die bahnweisenden Großtaten des Regisseurs Goethe, wenig nach 1883 die abschließenden und ad absurdum führenden Experimente der Naturalisten. Dazwischen liegt die konsequente und in ihrer Art beispiellose Entwicklung einer naiv selbstgenügsamen (weil durchaus individuell gedachten) Schauspielkunst zu dem auf Totalität der Wirkung gerichteten, universal gedachten künstlerischen Realismus der Meininger und Richard Wagners. Evolutionistische Betrachtung führt zu dem unanfechtbaren Ergebnis, daß mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine Entwicklungsepoche sich vollendet hatte, die in der wahrhaft nicht geringen Schöpfung des individuellen Darstellers ihre Erfüllung fand. Mehr bietet das ausgehende 18. Jahrhundert nicht. In den Leistungen eines Schröder, Ekhof, Brockmann, Iffland erschöpfen sich die gegebenen Möglichkeiten. Diese Entwicklungsfakta gehen als Bausteine in das 19. Jahrhundert über, dessen historische Aufgabe sich in der Wirksamkeit Goethes ankündigt. In Weimar wurde erstmalig ein Stil kreiert, ein Stil, der von dem naturgewachsenen Empirismus der Hamburger und Berliner »Richtungen« geflissentlich abstrahierte, die Belange der Ästhese herzhaft ins Auge faßte und — sehr wesentlich! — dem »*Egoismus*« der Schauspielkunst den »*Universalismus*« der Bühnenkunst entgegensetzte. Mit der Erkenntnis des universalen Charakters der Bühnenkunst stellt sich korrelativ die Erkenntnis von der Notwendigkeit einer ausgleichenden, darüber hinaus künstlerisch und harmonisch aufbauenden *Regie* ein. Diese Doppelerkenntnis wird zum Stilprinzip des 19. Jahrhunderts. *Kunsttechnisch* wirkt dieses Prinzip sich aus in der Eroberung eines universalen Materiales zum Zwecke theatralischer Darstellung (Ensemble, Masse, Kostüm, Szene, Bühnentechnik), *stiltechnisch* und *stilistisch* in der Harmonisierung dieses Materials zum lückenlosen, universal gegliederten Bühnenorganismus zwecks Vermittlung einer den vollen Anschein der Wirklichkeit tragenden Illusion an den Empfänger. Technik und Stil bedingen sich hier wie immer aufs stärkste. Jede bühnentechnische Errungenschaft kam der Illusion zugute, fand nur im Hinblick auf diese ihre Berechtigung. Je vollkommener das Material, desto sicherer die Illusion. Das »selbstvergnügte Raffinement«, mit dem sich Dingelstedt, der größte Stilkünstler des 19. Jahrhunderts, seine Szene zur »Braut von Messina« aufbaute, und der »nagende Kummer«, mit dem er aus bühnentechnischen Gründen auf den »glühenden, dampfenden und speienden Ätna« verzichtete, sind in diesem Sinne symptomatisch.

Es ist zweckmäßig, diese über- und nebeneinander geschichteten Linien der Entwicklung zunächst auseinanderzuhalten und die Strebungen der Kunsttechnik vorerst ins Auge zu fassen. Es muß für diesen Zweck von der Opernregiekunst des früheren 19. Jahrhunderts tunlichst abstrahiert werden. Der damalige Darstellungsmodus der Oper ist durchaus problematisch und wird bei wachsender historischer Erkenntnis vermutlich von dieser Problematik nicht viel verlieren. Die Tatsache anarchischer Zustände wird im allgemeinen nicht zu leugnen sein. Was sich darüber erhebt, trägt bezeichnende Züge und ist mit besonderen Namen eng verknüpft. Die drei rivalisierenden Linien scheinen je eine Blüte getrieben zu haben: der italienische Buffostil unter der Regie Rossinis, der französische klassische Stil unter Spontini, der deutsche dramatische Stil unter Weber. Sofern diese Stilblüten kunsttechnische Phänomene waren, also etwa dem Kunstgesetz der künstlerischen Totalität huldigten, konnten sie bleibende Wirkungen nicht verursachen; vielmehr steht die Opernkunst der Zeit durchaus im Zeichen des Virtuosentums. Von der Zielsetzung des 19. Jahrhunderts, wie sie soeben bezeichnet wurde, scheint die Opernkunst der ersten Hälfte durchaus nicht durchdrungen gewesen zu sein.

Das künstlerische Gewissen der deutschen Opernbühne erwacht erst um die Mitte des Jahrhunderts in der sich klärenden theatralischen Mission Richard Wagners. In den drei Jahrzehnten nach 1850 vollzieht sich der Prozeß, der mit unheimlicher Schnelligkeit den gewaltigen Vorsprung der Schauspielbühne überwindet und der einer sicheren kunsttechnischen Reife entgegenwachsenden Schauspielkunst eine ebenbürtige Opernkunst zur Seite stellt. Es ist bekannt, unter welchen äußeren Umständen diese Leistung möglich wurde, mit welcher Schroffheit der Bruch mit dem »bestehenden Theater« proklamiert und dadurch Entwicklungsfreiheit für ein neues Ideal geschaffen wurde. Das Bedeutsamste an dieser scheinbar rigorosen Entfremdung ist jedoch die gleichzeitig sich anbahnende innere Annäherung an die kunsttechnischen Prinzipien der zeitgenössischen Schauspielkunst, die als unschätzbarer, unentbehrlicher Kräftequell und als einzig mögliche Grundlage für eine neu zu gewinnende deutsche Opernkunst erkannt wird. »*Die gesunde Grundlage der dramatischen (= theatralischen) Kunst ist bei der heutigen Beschaffenheit des Theaters noch einzig das Schauspiel: Erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama dem Sinne der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen.*« In dieser lapidaren und eminent positiven Kritik ist der Weg vorgezeichnet, den der Regisseur Wagner gegangen ist. Er nimmt seinen Ausgangspunkt nicht bei der entwicklungsschwachen Opernbühne, sondern bei der festgegründeten Kunst der Schauspielbühne. Die Vorgänger Richard Wagners sind hier, nicht dort zu suchen.

Der Weg, den somit die kunsttechnischen Belange weisen, führt folgerichtig zur stilistischen Form. Die Kunsttechnik erstrebt, wie vermerkt, die Totalität

des Materials und führt zur realistisch täuschenden Illusion. Schon Klingemann, der Schüler Goethes und zu Unrecht übelberufene erste Faust-Dramaturg, träumt von einem Ensemble, das »als ein einziges Gedicht, als ein einziges, unzertrennliches Kunstwerk« erscheint, träumt von einem »dichtenden Theaterschneider«, von einer Dekoration und Bühnentechnik, die als stimmungsbildende Faktoren dem Gesamtorganismus sich einordnen, und von einer Gesamtdarstellung, die »wie eine lebendige Historienmalerei große Ganze aufstellt, in welchen ein echter Stil, ein durchgreifender Grundton herrscht«. Das *Gesamtkunstwerk* auf der Bühne kündigt sich an, gesehen durch das vielfarbige Prisma moderner *Stimmungsregie*. Die programmatische Äußerung des Braunschweiger Regisseurs wird zum Geisterbann. Tieck, Immermann, Eduard Devrient, im Grunde auch Laube, sodann Dingelstedt und endlich die Meininger stehen im Dienst der historischen Aufgabe, ringen um den Geist des Gesamtkunstwerks, beschwören ihn in glücklichen Stunden und bleiben dennoch allesamt im Vorhof der Vollendung. Franz Dingelstedt ist der typische Vertreter dieser Strebungen, in dem der Wille zu universaler Erfassung sämtlicher darstellerischen Wirkungselemente und ihrer Verschmelzung zur bezwingenden Stimmungseinheit die künstlerische Praxis Zug für Zug beherrscht. Phantasiereich bis zur Schwärmerei und Überschwenglichkeit, mit feiner Empfindung für die lyrischen, malerischen und musikalischen Elemente im Drama ausgerüstet, bereicherte er die dramaturgische Technik der Inszenierung durch neue, stimmungsbildende Mittel, die er kühn und meist mit glücklichem Griff den Schwesterkünsten entlehnte. Der Gestus der Masse, die zwingende Sprache des Bühnenbildes, das emotionale Wesen der Musik waren die Hauptmittel, die er in den Dienst einer poesieerfüllten Stimmungsregie zwang. Oft sprengt bei ihm das Streben nach dem Gesamtkunstwerk die Fesseln des gegebenen Materials, greift der geniale Regiepoet bereits in die Domäne des musikalischen Dramas über, wohin eingestandenermaßen seine Sehnsucht zielte. Folgenschwerer Stilbruch kündigte sich an, wo die Kunsttechnik die Grenze des Materials überschritt, wo Opernmäßiges in das Schauspiel sich einschlich. Hier liegt zweifellos ein Kulminationspunkt in der Entwicklung der neuen Bühnenkunst, der nicht ohne weiteres als singuläres Absurditum abzutun ist. Denn die *Idee*, die dieser Erscheinung zugrunde liegt, beherrscht unabweislich die folgenden Jahrzehnte. Von Dingelstedt konnten nur zwei Wege weiterführen, von denen der eine *Ausgleichsmittel* und der andere *Konsequenz* sein mußte. Beide Wege sind begangen worden; der erste von den Meiningern, der zweite von Richard Wagner. Während die Meininger das musikalische Ingrediens sozusagen schauspielmäßig stilisierten, es in die kreischende Windfahne, in die rhythmisch schlagende Tür, in das Crescendo und Diminuendo der erregten Volksmenge, in die dynamische Steigerung bewegter Massenszenen, kurz: in wirkungsvoll nuancierte, aber effektbetonte tonliche Stimulantia einfingen, unternahm Richard Wagner den ungeheuer

genialen Versuch, dem von der Schauspielbühne geschaffenen Material- und Stimmungskomplex das musikalische Element in seinem vollen künstlerischen Umfange, unter Wahrung seiner spezifischen Wesensbedingungen und seiner vollen Wirkungsmöglichkeiten, einzuordnen. Das war kunsttechnisch der letzte Schritt, den das 19. Jahrhundert tun konnte. Was der lebendige und mechanische Bühnenapparat des Schauspiels von dem großen Geheimnis der dichterischen Grund- und Gesamtstimmung durch entlehnte Mittel vergeblich zu heben, »darzustellen« versuchte, gedachte Richard Wagner aus dem »mystischen Abgrunde«, dem stärksten Mittel seiner Stimmungsregie, zu befreien; sei es, indem er das irrational gesteigerte Pathos der poetischen Diktion durch Überführung in die musikalisch konzipierte Diktion einer nochmaligen letztwilligen Steigerung entgegenführte, sei es, indem er dem dichterischen Primat der Bühnenhandlung den korrelativen, beziehungsreichen und suggestiv stimmungsbildenden Wirkungskoeffizienten der dramatischen Musik einbettete. Im Sinne der gemeinsamen Bühnenkunst findet die These vom Gesamtkunstwerk ihre einzige und allerdings unantastbare Berechtigung; in dieser Sphäre ist sie historische Konsequenz, die nie absonderlich hätte erscheinen können, wenn man sie stets als das betrachtet hätte, als was sie gedacht war: als *praktische Regieforderung*, die nur deshalb zum dramaturgischen Postulat wurde, weil ihr das ermöglichende Objekt fehlte.

Von dieser kunsttechnischen Position aus hat der Vorstoß in die stilistische Problematik hinein zu erfolgen. Man datiert im allgemeinen seit Richard Wagner den vielberufenen »Naturalismus auf der Opernbühne«. Nur oberflächliche Kategorisierung oder mißverstandene Tradition konnten zu solcher Formulierung gelangen. Vielmehr hat die eigenartige stilistische Synthese, die der Regisseur Wagner anstrebte, nichts zu tun mit Naturalismus, sondern ist beim Versuch einer Kategorisierung allenfalls zu kennzeichnen als *theatralisch-substantieller Idealismus* auf dem Boden einer realistischen Schauspielkunst und aus dem Geiste einer emotionalen Musik. Die erstere Komponente dieser Synthese, die durchaus realistisch stilisierte Schauspielkunst, ist die Mitgift, die Richard Wagner vom Zeitgeist des 19. Jahrhunderts erhalten hat. Das Streben des Jahrhunderts nach der theatralischen Illusion ist durchweg realistisch gemeint. *Das ist Stilgesetz.* Von den Prinzipien Klingemanns bis zu denen Dingelstedts und der Meininger, darüber hinaus bis zu denen Brahms und des jungen Reinhardt wird an dem Ziel gearbeitet, den natürlich sich gebenden Menschen in seine natürliche Umwelt hineinzustellen, auf der Bühne das Leben einzufangen, so wie es ist oder sein soll. Bei den Meiningern, bei den Naturalisten steht das Prinzip auf der Höhe seiner Wirksamkeit. Erst von hier an ebbt es zurück. In jener Epoche feiert der realistische Kunstzeitgeist des Jahrhunderts seine rauschenden Triumphe; vielsträngig laufen hier die Fäden zusammen. Die Dramatik hatte über Grabbe (Milieu) und Hebbel (Pantragismus) immer mehr zu dem Panrealismus Shakespeares hinge-

funden, wurde einerseits von dem Historizismus Wildenbruchs, andererseits von dem nordischen Naturalismus aufgefangen. In der bildenden Kunst dominierten der Impressionismus und die von Frankreich überkommene historische Richtung, die mit ihren Hauptvertretern (Makart, Piloty, Viktor v. Müller) ungeheuren Einfluß auf den Inszenierungsstil der Zeit gewannen. Was man bei den Meiningern, bei Dingelstedt oder sonstigen Koryphäen auf der Bühne sah, war entweder Impressionismus oder Historizismus. Man betrachte die Wagner-Entwürfe Hans Dölls, die Sujets Quaglios, die besten Bühnenbilder Mühldorfers — überall unverfälschtes impressionistisches Klischee, wo nicht historische Momente zu besonderer Geltung gelangen. Denkt man dazu noch an den mechanistischen Naturalismus eines Charles Kean oder an die dekorativen und bühnentechnischen Mätzchen der großen Oper, so ergibt sich das seltsame Bild, von dem der modern Denkende mit ungläubigem Schauder sich abwendet. Nichtsdestoweniger ist diese Stilepoche die Epoche Richard Wagners. Er steht vollkommen in ihrem Bann. Auch für ihn ist Endziel aller theatralischen Kunst die »erhabene *Täuschung*«, unter deren Zwang das Bühnengeschehen »*zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst*« wird. *Erlebnis des Lebens durch die Kunst*, so lautet seine Devise.
Von solcher Grundanschauung aus bildet sich für das Material die Stilform. Die Darstellung der dramatischen Person ist *realistisch*, das Ensemblespiel ist *realistisch*, die Massenregie ist *realistisch* (Meininger Technik!); die inszenatorischen Faktoren — Kostüm, Szene, Dekoration — sind illusionistisch stilisiert. Der ganze Bühnenorganismus — d. h. das »*Schauspiel*« — steht rund und rein so da, wie das 19. Jahrhundert es verlangt. Man denke die Musik hinweg — theoretisch! — und auf den Münchener und Bayreuther Brettern steht, Zug um Zug, zum Verwechseln ähnlich, nur etliche Jahre früher, *Meininger Schauspiel.* Also unzweifelhaft Realismus, bzw. künstlerischer Illusionismus auf der Opernbühne. Dabei aber vermochte Richard Wagner nicht stehen zu bleiben. Denn — mochte er auch diese schauspielmäßige Grundlage als unerläßlich für jede Opernkunst erachten — ihre *Wirkungsresultante* genügte ihm, wie auf der kunsttechnischen Seite schon ersichtlich wurde, für den Zweck des höchsten Kunstwerkes, das er im Drama erahnte, nicht. Er suchte in der Musik nicht nur das letzte künstlerische Glied im Materialkomplex des theatralischen Kunstwerkes, sondern auch das ideelle Agens, mit dem eine transzendent-irrationale Sphäre in die Realität der dramatischen Illusion hereinragen sollte. Durch die Musik sollte diese Illusion zur »*erhabenen* Täuschung« werden. (»*Erhaben*« nicht im Sinne einer ästhetischen Kategorie, sondern im Sinne künstlerischer Idealisierung, durch die ein Konkretum in eine höhere Daseinsform erhoben und somit »*erhaben*« wird.) Hier führt die Regie Wagners über Meiningen hinaus, hier kündigt sich die stilistische Synthese und zugleich gehaltvolle ästhetische Problematik an. Nicht um das musikalische *Ingrediens*, sondern um den musikalischen *Faktor*

im Darstellungsorganismus handelte es sich. *Hier, und nirgends sonst, liegt der einzige und im Grunde belanglose Berührungspunkt zwischen dem Drama Richard Wagners und der Oper.* Dieser Berührungspunkt liegt außerhalb der Bühnenerscheinung des Kunstwerkes, liegt vor allem außerhalb der dramatischen Diktion. Diese musikalisch-dramatische Diktion, die bekanntermaßen musikalisch gesteigerte Sprache und weiter nichts sein soll und tatsächlich ist, ändert an dem realistischen Charakter der dramatischen Kundgebung und damit der individuellen Darstellung nicht das geringste. In jeder Bewegung, jeder Miene, jedem Wort und Ton bleibt trotz der musikalischen Ausdrucksweise das Prinzip der mimisch-dramatischen Natürlichkeit gesetz- und formgebend.*) Das ist Eigenart Wagnerscher Diktion und zugleich Kernpunkt seines musikalisch-dramatischen Regiestils. Wo dies außer acht gelassen wird, ist der Geist Wagners weder begriffen noch beschworen. Wer hier noch Probleme sieht oder sucht, also etwa »stilisieren« will, der ist auf falscher Bahn und sollte alles andere nur nicht Wagner inszenieren.

Außerhalb der rein bühnenmäßigen Erscheinungsform tritt nun vielmehr das entscheidende Problem erst dort auf, wo es uns zuerst im Bereich der reinen Schauspielkunst aufstieß: nämlich im Moment des korrelativen Zusammenwirkens des vollkommen eigengewachsenen schauspielmäßigen Bühnenorganismus mit dem scheinbar wesensfremden instrumental-musikalischen Faktor. Scheinbar stehen in diesem Moment eine ausdrucks*realistische* und eine ausdrucks*idealistische* Wesenheit einander schroff gegenüber. In diesem Faktum ersieht die Gegenwart das Grundproblem jeglicher Wagner-Regie. Getreu dem modernen Grundsatze, daß auf der Bühne die Erscheinungsform der Musik sichtbares Leben zu gewinnen habe, ist man also bestrebt, den angeblichen Ausdrucksidealismus der Musik auf die Bühne zu projizieren, d. h. die Darstellung zu »*stilisieren*«. Aus dem realistischen Drama wird ein rhythmisch bewegtes Bühnenspiel. In diesem formal stilisierten Schema stirbt unabwendbar sowohl Wagnerische Dramatik als auch Wagnerische Musik einen kläglichen Tod. Der angedeutete Grundsatz moderner Opernregie *ist* formal gedacht und basiert durchaus auf den *formalen* Elementen der Musik. Er ist daher von unbestreitbarem Wert für alle Inszenierungen, die mit einem vorwiegend *formalistischen Operntyp* zu rechnen haben; denn dessen Musik ist ausdrucksidealistisch in jedem Sinne. Dem ist aber der Typ Wagners — wenn man ihn schon unter der Perspektive der Oper betrachten will — als vorwiegend *emotionaler Typ* entgegenzusetzen, dessen Musik von einem eminenten Ausdrucks*realismus* erfüllt ist. Die stilgemäße Erscheinungsform dieser Musik ist und bleibt das realistisch dargestellte Drama, das Richard Wagner selbst als

*) Daß musikalische Konzeption und dramatische Illusion einander nicht ausschließen, dürfte wohl heute allgemeine Überzeugung sein. »Die Oper ist ein *Drama*, in welchem an die Stelle der alltäglichen Rede eine erhöhte Sprache — die Sprache der Musik, der Gesang — getreten ist, mit eben dem künstlerischen Recht und der künstlerischen Wahrheit, mit welchem im höheren Drama die prosaische Rede sich zur poetischen Rede, zum Vers, erhoben hat.« (A. B. Marx, Musiklehre, 1841, S. 278.)

die Tat der Musik im Sinne der Zeugung definierte. Die Ausdruckswerte der Wagnerischen Musik sind nicht formaler Natur, können sich also auch nicht in formal gegliederte Eurhythmie umsetzen, sondern sind emotionaler Natur, müssen sich also in *affektbedingte Handlung* ergießen. Diese Handlung ist keine andere als die im Drama fixierte. Indem sie — dank der dramaturgischen Korrelation zwischen den Komponenten — gleichzeitig als aus der Musik geboren erscheint, gewinnt sie jene irrationale Vertiefung und transzendente Motivierung, die sich als idealisierendes Moment in der Darstellung auswirkt. Nicht nur im einzelnen, sondern auch im ganzen. Was für die einzelne dramatische Situation die musikalische Motivierung ist, das ist für das Drama die *Stimmung.*

Das ist nun tatsächlich der Punkt, mit dem sich Richard Wagner wieder fest auf den Boden der Bühnenkunst des 19. Jahrhunderts stellt. An dem illusionistischen Charakter auch einer *musikalisch*-dramatischen Darstellung zweifelte er nicht einen Augenblick. Vielmehr betonte er diesen Charakter seines Dramentyps sehr stark im Gegensatz zum traditionellen Operntyp, in dem er sehr klar und — wie die Moderne bestätigt — sehr *richtig* einwandfreie illusionistische Möglichkeiten nicht entdecken konnte. In der Vermittlung der dramatischen Illusion erblickt er aber wie das ganze 19. Jahrhundert den Sinn und die Aufgabe der theatralischen Kunst. Wenn er zur Förderung der Illusion den musikalischen Faktor im größten Umfange heranzog, so tat er das in konsequenter Fortbildung jener Bestrebungen, die bei der primitiven Schauspielmusik ihren Anfang nahmen und zu den »opernmäßigen« Inszenierungen Dingelstedts führten. In diesem letzteren Stadium ist die Sehnsucht aller Regisseure jene »Stimmungsregie«, die bis in unsere Tage hinein immer erneute Triumphe gefeiert hat. *Mit Richard Wagner hat die Stimmungsregie des vergangenen Jahrhunderts ihren ragenden Höhepunkt erreicht. Das Moment der Stimmung ist für seine Regie stilistisch das letzte ermöglichende Mittel,* es *ist das Substrat der musikalischen Komponente im Drama, es ist das Medium, mittels dessen die stilistische Synthese zwischen Idealismus und Realismus erzielt wird.* Durch das Medium der durch »Stimmungszauber« suggestiv erzwungenen Selbstentäußerung des Publikums in dem Moment des lebendigen Ineinandergreifens und einheitlichen Zusammenwirkens aller Mittel der Kunst wird — wesentlich durch die Wirkung der Musik — deren Vorhandensein vergessen und einzig die vor unseren Augen organisch sich entwickelnde und abrollende Handlung als eine »höhere Wahrhaftigkeit«, d. h. als idealisierte Illusion, apperzipiert. Die stilistische Synthese Richard Wagners ist nicht *Tatsache,* sondern *Möglichkeit,* bedingt durch das Moment der musikalischen Stimmung.

Bei klarer Erkenntnis des geschilderten Sachverhaltes dürfte es nicht schwer sein, das Grund- und letzten Endes einzige Problem der modernen Wagner-Regie zu formulieren. Der Stil Richard Wagners ist zweifellos ein zeitlich be-

dingter, er ist aber gleichzeitig ein so eigengewachsener und eindeutig fixierter, daß er schwerlich ungestraft einer Korrektur unterworfen werden kann. Es ist zwecklos, darüber nachzusinnen, wie man der Darstellung Wagners das realistische Element benehmen, wie man ihr formale Ausdruckswerte abgewinnen, wie man sie *stilisieren* kann. Wagner auf der Stilbühne ist — mit der einzigen Ausnahme vielleicht des »Tristan« — eine ebensolche Entgleisung wie etwa die »Zauberflöte« oder »Cosi fan tutte« im illusionistischen Guckkasten. Daß damit nicht dem Kulissenplunder vergangener Zeiten das Wort geredet werden soll, bedarf kaum besonderer Betonung. Daß die heutigentags für jede theatralische Ausführung unerläßliche, maßvolle Stilisierung auch Richard Wagner zugute kommt, ist eine Binsenwahrheit. Das aber sind Dinge von sekundärer Bedeutung. Die Hauptaufgabe jeder Wagner-Regie ist und bleibt die Erfüllung der alten und ewig neuen Forderung stilbewußter Stimmungsregie, über den Ablauf des Bühnengeschehens den Bogen einer zwingenden Stimmungseinheit zu spannen. Daß diese Stimmung mit den Mitteln einer realistischen Darstellungskunst nicht beschworen werden könne, ist eine fromme Lüge moderner Stilisierungsfanatiker. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß bei wirksam *stimmungsvollen theatralischen Aufführungen sekundäre Stilfragen überhaupt nicht ins Bewußtsein treten.**) Wenn besagte Stilisierungsfanatiker gegenwärtig am Objekt der Oper eine regsame Tätigkeit entfalten, so mag ihnen dieser Bezirk unbedenklich zugestanden werden. Wer aber das Drama Richard Wagners als historisches Phänomen betrachten lernt, wie im vorstehenden versucht wurde, der wird es tunlichst außerhalb des Prinzipienstreites um die Opernregie stellen und den »Stil« lediglich dort suchen, wo er liegt: *im Werk, das nach dem Willen seines Schöpfers ein realistisches Schauspiel mit Musik ist und weiter nichts.*

RICHARD WAGNER UND ALBERT NIEMANN

VON

WOLFGANG GOLTHER-ROSTOCK

Gottfried Niemann, der Sohn des Sängers, schildert seinen Vater also: »Das Geheimnis seiner besonderen Persönlichkeit ist das Geheimnis einer großen Persönlichkeit im umfassendsten Sinne dieses Wortes. Denn Anfang und Ende, Letztes und Höchstes seiner Wirkung auf die Menschen innerhalb und außerhalb seines Berufes wurzelte in der Persönlichkeit, d. h. in jener

*) Der esoterische Charakter der modernsten Bühnenkunst liegt wohl offen zutage. Vielfach ist der »Stil« die Hauptsache und das Werk Nebensache. Über ein kühles ästhetisches Vergnügen geht dann meist die innere Teilnahme an solchen Aufführungen nicht hinaus. Die Masse des Publikums aber will anderes, und gerade hier bleibt die moderne Bühnenkunst meist allzuviel schuldig.

einzigartigen suggestiven Macht über die Geister, wie sie nur wahrhaft großen Menschen eigen ist. Er war der Generation, die ihn gesehen, der Held an sich, der romantische Held mit jenem Einschlag von sehnsuchtsvoller Tragik, wie sie den Heldengestalten Richard Wagners eigen ist. Seine Gesamterscheinung ist so eng verbunden mit dem Lebenswerk des Meisters von Bayreuth, daß man ihn ohne den Hinblick auf Richard Wagner nie voll begreifen kann. Wohl hat er auch in der Verkörperung anderer Bühnengestalten Hervorragendes geleistet; aber erst in der Verschmelzung seiner Künstlernatur mit dem innersten Wesen der tragischen Heldengestalten Richard Wagners ist jene wunderbare Harmonie zustande gekommen, die die beispiellose Wirkung auf das Publikum seiner Zeit erklärt. Richard Wagner hat in Albert Niemann*) den, wie er selbst oft hervorhebt, einzigen *vollkommenen* Repräsentanten seiner tragischen Helden gefunden, und Albert Niemanns Eigenschaften und Kräfte als Künstler wären ohne die Aufgaben, die Richard Wagner ihm stellte, nie zur vollen Entfaltung gelangt. Eine seltsam rätselreiche und widerspruchsvolle Natur tritt uns in diesem Manne entgegen. Die entferntesten, scheinbar unvereinbarsten Gegensätze berühren sich in ihm: männliche Kraft und eine ans Empfindsame grenzende Zartheit des Gefühlslebens; wilde Leidenschaft und eine Keuschheit, die im Schauer übersinnlicher Liebe errötet; ein Geist, der nur das Große, Gewaltige suchte und gelten ließ, und ein tiefes Mitleidsgefühl mit den Niedrigsten und Geringsten unter den Menschen; unbeugsamer Stolz und kindliche Einfalt; mächtiger Tatendrang und eine stille, weltabgekehrte Liebe zur Natur. Mit der Naturliebe ist ein anderer Grundzug seines Wesens nahe verwandt, sein Hang zur Romantik. So kam ein eigenster Zug seines Wesens zur Entfaltung, als er durch Richard Wagner den romantischen Heldengestalten des Mittelalters und der deutschen Sage zugeführt wurde. Aus dem Rauschen des frühlingsbebenden Waldes war die Kraft seines Siegmund geboren, aus der Glut romantischer Leidenschaft die Schmerzensgestalt seines heimkehrenden Tannhäuser, und sein Tristan aus der ungestillten Sehnsucht seiner in das Weben der Natur tief untergetauchten Seele. Ein schmerzlicher Zug der Unbefriedigung drückt seinem Leben den Stempel auf in dem gleichen Maße, wie der äußere Glücksstern seines Lebens steigt. Neben Goethe ist Schopenhauer, dessen Verehrung er von Wagner übernahm, und der auch die buddhistischen Lehren vom Nirwana und von der Gleichberechtigung der Tierseele ihm vermittelte, einer seiner ständigen Lehrmeister gewesen. Dieser schmerzliche Zug seines Wesens ist es gerade, worin seine Natur den tragischen Heldengestalten wiederum aus dem eigenen Innern entgegenkam, — »Mißwende folgt mir, wohin ich fliehe, Mißwende naht mir, wo ich mich neige« — keiner hat diese Worte aus tieferer Seele hervorgestoßen als er, und die Todessehnsucht Tristans war ebenfalls seinem eigensten Fühlen und Empfinden

*) Richard Wagner und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen Wagners, Bildern und Faksimile. Herausgegeben von Wilhelm Altmann. Berlin 1924, Verlag von Georg Stilke.

verwandt. Ein düsterer Zug spielte um das Auge aller seiner Helden, der seinem schwermütig-ernsten Charakter entsprach.«

Drei Heldendarsteller begegneten dem Meister auf seinem Lebenswege: Josef Tichatschek, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Albert Niemann —Rienzi, Tristan, Siegmund! Für den ersten Sänger seines Rienzi und Tannhäuser, für seinen »Tschekel«, bewahrte Wagner zeitlebens dankbare Anhänglichkeit, wennschon die Grenzen seiner Begabung mit der Zeit immer deutlicher hervortraten. Tichatschek war eben ein Sänger der alten Zeit, mit glänzender Stimmkraft ausgestattet, aber kein gestaltungsmächtiger Darsteller, kein musikalischer Schauspieler. Daher erlahmte er bereits am Tannhäuser. Und nachträglich erkannte Wagner, daß Tichatschek auch dem von ihm stimmlich siegreich durchgesetzten Rienzi geistig nicht gewachsen war. Im Nachruf auf Schnorr von Carolsfeld entwirft der Meister das Idealbild des Darstellers, den Tannhäuser und Tristan verlangten, den Schnorr verwirklichte. Stimme, Ausdrucksfähigkeit, Vortrag und Spiel waren hier untrennbar verbunden, aus tiefstem Verständnis fürs Drama entfaltet. Schnorr war geistig vielleicht Wagner am ehesten ebenbürtig und daher seiner vertrauensvollen Freundschaft vor allen anderen würdig. Die äußeren Hemmungen, die körperliche Überfülle des »jugendlichen Herkules«, die auch Wagner anfangs gestört hatte, traten vor den einzigartigen künstlerischen Leistungen zurück. Albert Niemann aber besaß auch die Macht der bezwingenden Erscheinung. So erschien er wie die Verkörperung der vom Dichter erschauten Heldenbilder und mußte namentlich zur Zeit der Entstehung des Rings die Aufmerksamkeit des Meisters auf sich ziehen. Sternfeld schreibt in seinem trefflichen kleinen Büchlein (1904) über Niemann: »Seine Erscheinung hat etwas Altgermanisches: als wenn sich aus grauer Vorzeit durch Geheimnis des Blutes ein Sproß in eine kleine Gegenwart verirrt hätte, die ihn furchtsam bewundert, so steht er da mit dieser unverwüstlichen Körperkraft, diesem unbezähmbaren Hang zur Jagd und Fischerei, zum Spielen und Zechen, zum Durchsetzen seines Willens und, wenn nötig, zum Dreinschlagen.«

Aus Altmanns schönem, gründlichen Buche, das wertvolle neue Quellen, herrliche Briefe Richard Wagners zum ersten Male zugänglich macht, überblicken wir die Beziehungen zwischen dem Meister und seinem Recken in vollem Umfang, mit geschichtlicher Treue, ohne Beschönigung. Als Tannhäuser und Lohengrin war Niemann bereits berühmt geworden, als Wagner 1857 aus Zürich ihm schrieb: »Alles, was ich von Ihnen höre, bringt mir den Glauben bei, daß ich in Ihnen den mit Bangen gesuchten Sänger meines Siegfried gefunden habe.« Im nächsten Jahre wendet sich Wagner abermals an Niemann: »Erwarten Sie für nächsten Winter ein neues Werk, Tristan und Isolde, von mir, für welches ich ganz bestimmt auf Ihre Leistung und Mitwirkung rechne.« Im Juli 1858 erfolgte die persönliche Bekanntschaft, ein Besuch Niemanns in Zürich, der hier merkwürdigerweise mit Tichatschek zusammentraf, und zwar

in einem Zeitpunkt, der für den Meister durch Minnas Eifersucht auf Frau Wesendonk reich an allerlei Aufregungen war. »Niemann machte durch seine fast übermenschliche Gestalt auf mich den Eindruck, als sei er zum Siegfried bestimmt. Daß ich zwei berühmte Tenoristen zu gleicher Zeit bei mir hatte, führte den Übelstand herbei, daß keiner von beiden mir etwas sang, weil sie sich voreinander genierten. Von Niemann nahm ich jedoch in gutem Glauben an, daß auch seine Stimme seiner imponierenden Persönlichkeit gleichkommen müsse.« Im Jahre 1859 sollte Niemann in Hannover den Rienzi singen. Ein ausführlicher Brief Wagners vom 25. Januar 1859 enthält eine tief eindringende Erläuterung der Rienzi-Gestalt, die jedem Darsteller noch heute gilt. Mitten in der Zeit der Vertonung des Tristan beschäftigte sich Wagner gründlich mit dem Rienzi: »Mich hat mein Jugendgegenstand, den ich selbst jetzt erst ordentlich verstehe, erwärmt. Möge ich Ihnen diese Wärme mitgeteilt haben; nur wenn Sie sie so aufgenommen haben, werden Sie überall das Richtige treffen, nämlich alles das, was ich von dem guten, prächtigen Tichatschek eben nie verlangen konnte: wirklichen Ernst und tiefes Eingehen.« 1860/61 erfolgte das erste Zusammenwirken Wagners und Niemanns beim Tannhäuser in Paris. Ein langer Brief vom 21. Februar 1861 behandelt die Auffassung und Wiedergabe des Tannhäuser, eine überaus wichtige und wertvolle Ergänzung zu dem, was der Meister in den Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld niederlegte. Die Anweisungen an Niemann und Schnorr müssen noch heute neben den Bemerkungen über die Aufführung des Tannhäuser jedem Sänger genau bekannt sein, damit er die Gestalt im Geiste ihres Dichters aufzufassen imstande ist. Die Briefe über Rienzi und Tannhäuser sind wichtigste Ergänzungen zu den zahlreichen Schriften, in denen Wagner über seine Werke sich ausspricht. Reizvoll ist es, zu beobachten, wie allgemeingültige Forderungen sich mit den Anweisungen für die Persönlichkeit der beiden auserwählten Sänger verbinden. Die Erinnerungen an Schnorr befassen sich namentlich mit dem 1. Akt, der Brief an Niemann mit dem 2. und 3. Akt, wobei die Bemerkungen über die Verschiedenheit im Vortrag des 2. und 3. Aktes zu beachten sind. An beiden Stellen wird das Hauptgewicht auf den Schlußsatz des 2. Aktes gelegt: Schnorr und Niemann sollen gerade das nachholen, was Tichatschek nicht zu leisten vermochte. Bewundernswert ist die Geduld und sachliche Ruhe Wagners, den Niemanns Verhalten gegen Ende der Proben, vor und nach der Aufführung aufs tiefste kränken mußte. Noch am 12. Februar 1861 berichtete Wagner an Frau Wesendonk: »Niemann ist durchweg erhaben; er ist ein großer Künstler der allerseltensten Art.« Aber Niemann erlag leider den Einflüssen der Gegner, er verlor das Vertrauen auf den Sieg des Werkes und berichtete am 14. März nach der Erstaufführung: »Der Tannhäuser ist buchstäblich ausgezischt, ausgepfiffen und schließlich ausgelacht worden. Gott sei Dank hat der Darsteller des Tannhäuser seine künstlerische Ehre gerettet.« Die Pariser Presse rühmte auch wirklich Niemann als Sänger mit der

vielsagenden Wendung, daß Meyerbeer ihm die Tenorrolle in der Afrikanerin zugedacht habe! Seit dem Pariser Tannhäuser war das Einvernehmen zwischen Wagner und Niemann zerstört. In Schnorr von Carolsfeld gewann der Meister vollen Ersatz, aber nur für kurze Zeit, da der Sänger bald nach der ersten Tristan-Aufführung starb. Der König freilich blieb ein begeisterter Bewunderer Niemanns, der ihm 1864 noch vor der Berufung Wagners das Wunder Lohengrins bei einem Münchener Gastspiel erschlossen hatte. Ein schwärmerischer Brief des Königs vom Februar 1866 erhofft in Niemann den künftigen Tristan. Inzwischen war Niemann an die Berliner Hofoper berufen worden als »der führende Geist, nach dem sich alles richtete«, wie Lilli Lehmann erzählt. In der Meistersinger-Aufführung vom April 1870 stand er als Walter im Vordergrund. Noch grollte Wagner mit vollem Recht, aber er konnte den großen Künstler auf die Dauer nicht entbehren. Die Zeit der Verwirklichung der Bayreuther Festspiele kam heran. Ein Brief an Franz Betz nennt Niemann als Siegmund und gibt den Entschluß kund, sich wegen des Tenorsolos in der 9. Sinfonie an ihn zu wenden: »Es kostete mich einige Bedenken, welche Sie für jetzt nicht verstehen würden, da ich ersehe, daß Sie keine rechte Kenntnis von meinem Erleben mit diesem Manne haben.« Und die Bedenken wurden überwunden, Niemann kam nach Bayreuth zur Grundsteinlegung des Festspielhauses. Auf die Aufforderung zur Teilnahme am Festspiel schrieb Niemann im März 1874: »Hoher Meister! Für Ihre große Sache stehe ich stets und stündlich mit Leib und Seele zur Verfügung. Die Erfüllung meiner heiligsten Pflicht als Künstler werde ich mir nicht bezahlen lassen. Ich singe, was Sie wollen, und werde mit voller Selbstverleugnung nur der Sache zu dienen suchen.« Niemann war allerdings dem jungen Siegfried, für den er einst ausersehen wurde, entwachsen. Wagner erwählte ihn zum Darsteller des Siegmund und zog seinen Rat bei den Vorarbeiten zum Festspiel oft heran. Über seinen Siegmund berichtet Lilli Lehmann, daß er ihn geschaffen habe »erschütternd, großartig, wie ihn Wagner gedichtet hat. Seines Geistes Kraft, die körperliche Macht, sein unerhörter Ausdruck, war das herrlich! Sein erster Schritt schon weissagte das Verhängnis; die Erzählung! die Todesverkündung! Unglück, Liebe, Schmerz, Größe, alles stand auf schönster künstlerischer Höhe im Ausdruck«. Im Rückblick auf die Festspiele 1876 nennt Wagner Niemann »das eigentliche Enthusiasmus treibende Element unseres Vereins«. »Zu jedem Anteil bereit, schlug er mir vor, neben dem Siegmund auch den Siegfried in der Götterdämmerung zu übernehmen; ich lehnte dankend Niemanns Antrag ab und hatte dies aufrichtig zu bereuen, da der Sänger des Siegfried nach den großen Anstrengungen des vorhergehenden Tages seiner Darstellung des Helden der Schlußtragödie nicht mehr die nötige Energie zuzuwenden vermochte.« Im Brief vom November 1876 schreibt Wagner: »Sie vergaßen, daß nur Sie, aber einzig Sie das Genie der Darstellung waren, wogegen alles übrige nur durch Fleiß und edlen Willen sich beteiligen konnte;«

und im Juni 1877: »Sind wir beide, Sie und ich, zusammen, so ist doch eigentlich der Geist des Nibelungen-Werkes bei sich und spricht zu sich.« Frau Wagner wiederholt noch im Januar 1905: »Sie sind der eigentliche Recke unserer Festspiele 1876 gewesen; keinmal kommt Siegmund auf die Bühne, ohne daß Ihrer mit Bewunderung für Ihre Leistung wie für Ihre begeisternde Haltung gedacht wird.« Im März 1876 hatte Niemann in Berlin den Tristan gesungen. Der Vergleich zwischen der Münchener Aufführung von 1865 und der Berliner war für Wagner aus vielen Gründen schmerzlich. Aber noch im Dezember 1881 schreibt er an Niemann: »Ihr Tristan ist und bleibt eine fabelhafte Tat!« Ohne Zugeständnisse, Striche usw. ging es in Berlin nicht ab. Niemann hat die Rolle nie strichlos gesungen und konnte daher auch Frau Wagners Wunsch, den Tristan in Bayreuth 1886 einige Male darzustellen, nicht erfüllen. Aber sein Beirat wurde eingeholt. Frau Wagner besprach einige Stellen mit Niemann: »Jede Ihrer Bemerkungen hat für mich den größten Wert. Der Eintritt Tristans hat mich besonders beschäftigt, und hege ich nicht den geringsten Zweifel daran, daß Ihre bedeutende Individualität sowie auch die von Fräulein Malten und Frau Sucher durchaus geeignet sind, schweigend und unbeweglich das Publikum zu fesseln und ihm den Kern dieser schwierigen Situation zum Bewußtsein zu bringen, nämlich daß Tristan von seiner Fürstin erwartet, daß diese zuerst spräche, daß Isolde aber weder sprechen will noch kann und sich dann auf das von Tristan endlich Hervorgebrachte stürzt, um das Zwiegespräch in ihre Gewalt zu bringen.« Auch nach seinem vornehm stillen Rücktritt von der Bühne und nach des Meisters Tod hielt Niemann getreu zu Bayreuth und setzte sich mit dem Ansehen seines Namens für den Parsifal-Schutz ein. Zu den Festspielen kam er hin und wieder als freudig begrüßter Ehrengast. Hermann Bahr erzählt in seinem Tagebuch von einer Begegnung: »Ich saß in der Wagner-Loge hinter ihm, als er zum ersten Male meine Frau als Kundry sah. Nach dem 2. Akt sprang er auf und rief: Wie heißt die? Ich machte mich eilig fort; die Rolle des begeisterten Gatten liegt mir schlecht. Als ich nach der Pause wiederkam, trat er auf mich zu, maß mich und fragte: Sind Sie der Mann davon? Ich konnte das nicht leugnen. Er fuhr fort: Sagen Sie ihr, mich freut's, daß es doch noch ein Exemplar meiner Rasse gibt. Und er wiederholte: meiner Rasse! Und sah mich an, als hätte er mir das Goldene Vlies verliehen. Dann mit einem Scherz: Muß nicht leicht sein für den Mann? Ich antwortete: Vor der Vorstellung nicht; nachher geht's wieder. Er lachte murrend: Gehört dazu! Ich war lebensgefährlich; an Tagen, wo ich sang, durfte mir keiner 'ran!«

Altmanns Buch behandelt Niemanns Leben nur im äußersten Umriß, weil alles Gewicht auf sein Verhältnis zu Wagner entfällt. Nach dem zu Anfang stehenden Charakterbild, das Dr. Gottfried Niemann von seinem Vater entwirft, folgen kurze eigene Aufzeichnungen Niemanns über seine künstlerischen Lehrjahre 1849—1854. Daran schließt sich die Zeit in Hannover mit

den Erfolgen als Tannhäuser und Lohengrin 1854—1856. 1857 setzen die persönlichen Beziehungen zu Wagner ein, die mit der Pariser Tannhäuser-Aufführung vorläufig zu Ende gehen. Von 1861 bis 1872 gelangt Niemann auf die Höhe des Ruhmes; aber seine echte Künstlerweihe erreicht er erst im Zeichen Bayreuths 1872—1876. Den Abschluß bildet Niemanns Wirken für Wagner nach den Bayreuther Festspielen bis zum Ende seiner Laufbahn, Niemanns Beziehungen zu Bayreuth nach Wagners Tode.

Niemann war Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Siegmund. Erik und Walter Stolzing sang er selten, sie lagen ihm nicht. In Amerika war er der erste Siegfried in der Götterdämmerung. Lilli Lehmann berichtet: »Er starb, wie wir Siegfried noch nie hatten sterben sehen.« Trotzdem konnte er sich nicht dazu entschließen, in dieser Rolle auch in Deutschland aufzutreten. Niemann gehört zu den seltenen wahrhaft mitschöpferischen Kunstgenossen des Meisters, die nicht nur Anregung empfingen, sondern auch gaben. Die Härten und Schwächen seiner Art verschwinden vor der großen Persönlichkeit, die nicht nach Durchschnittsmaß bemessen werden darf. Seine künstlerische Entwicklung fällt in eine Zeit, wo der Vortragsstil für das Wagnersche Drama erst gesucht wurde. Aus eigener Erfindung und Gestaltungskraft gab er ein Beispiel, das äußerlicher Nachahmung entrückt ist. Ob er sich den uns heute geläufigen Anforderungen hätte unterwerfen können, ist zu bezweifeln. Er nahm in seine Darstellung auf, was seiner Art verwandt war. Er hatte keine Vorbilder, denen er folgen konnte, er trug in sich die Ausmaße und Gesetze des künstlerischen Schaffens, das er gefühlsmäßig ausübte. Trotz seiner Reckenkraft war seine gesangliche Leistungsfähigkeit beschränkt: außer dem Siegmund sang er keine Rolle strichlos. Tief beklagenswert ist sein Benehmen beim Pariser Tannhäuser. Damals war er nicht frei von Sängereitelkeit, er verfiel den Einwirkungen der Theaterwelt, die er im Grunde seines Herzens aufs tiefste verachtete und über die er sich sonst in allem zu erheben trachtete. In den Jahren seines Aufstiegs (1861—1872) mußte er der unmittelbaren persönlichen Anleitung des Meisters entbehren, er hatte sein Vertrauen verloren. Hierin erblicken wir die schlimmsten Folgen des Pariser Zerwürfnisses. Mit Recht meint Julius Hey: »Was Wagner von Schnorr erhoffte, lebendiges Vorbild für andere zu werden, hätte er mit Niemann zweifellos zustande gebracht.« Auch Schnorr traute sich bekanntlich anfangs die Lösung der von Wagner gestellten Aufgaben nicht zu, bis er im persönlichen Verkehr eines Besseren belehrt wurde. So bleibt Niemann auch in dieser Hinsicht Siegmund: »In wildem Leiden erwuchs er sich selbst, mein Schutz schirmte ihn nie«. Er ist der »eigentliche Recke« der Festspiele geworden und geblieben!

RICHARD WAGNER UNTER RUSSISCHER POLIZEILICHER AUFSICHT

AUS DEN AKTEN DER RUSSISCHEN GEHEIMPOLIZEI

VON

EUGEN BRAUDO-PETERSBURG

Richard Wagners Schicksale brachten ihn zweimal mit dem russischen Zarenreich in Berührung. Jedoch hat sein erster Aufenthalt 1837—1839 in Rußland in den kulturell vollständig abgesonderten Ostseeprovinzen zum Kapitel »Richard Wagner und Rußland« nur indirekte Beziehung. Erst im Jahre 1863, kurz vor der »großen Wendung«, kreuzten Wagners Lebenswege das eigentliche Rußland, indem der Meister, einer Einladung der russischen Philharmonischen Gesellschaft folgend, zwecks Konzertaufführungen seiner eigenen Werke und Beethovenscher Sinfonien unter seiner Leitung, die beiden Hauptstädte Petersburg und Moskau besuchte. Dieses »russische Zwischenspiel« ist in der großen Wagner-Biographie von Glasenapp sowie in den eigenen Aufzeichnungen »Mein Leben« des Meisters genau beschrieben, so daß der neuen Forschung nur unwesentliche Einzelheiten vorbehalten bleiben. Doch förderte in allerletzter Zeit der Aufschluß russischer Geheimarchive recht interessante, einen Beitrag zu Wagners Lebensbeschreibung bildende Akten zutage. Es handelt sich um die 1922 aus dem Bestand der ehemaligen, in Rußland sehr gefürchteten »III. Abteilung« des Ministeriums für innere Angelegenheiten (Departement der Geheimpolizei) durch Professor A. Schiloff uns zugänglich gemachten »Djelo« (eine Sammlung von Berichten der russischen politischen Polizeiagentur) über Richard Wagners Aufenthalt in Petersburg im Winter 1863.

Diese Sammlung enthält fünf Einzelberichte russischer Polizeiagenten. Anfang Februar 1863 erfuhr Fürst W. Dolgoruki, Chef der III. Abteilung, von der bevorstehenden Ankunft Wagners in Petersburg. Der Polizeifürst, zu dessen Obliegenheiten eine genaue Beobachtung aller Petersburg besuchenden Ausländer gehörte, war über die revolutionäre Vergangenheit Wagners unterrichtet. Es wurde für ihn ein genauer Bericht über Wagners Anteilnahme am Dresdener Aufstand sowie über seine Beziehungen zu dem höchst gefährlichen russischen Anarchisten Bakunin verfertigt. Trotz der beruhigenden Auskunft der politischen Agentur, »Wagner habe sich zwar im Jahre 1848 bei den deutschen ›Unruhen‹ (der Ausdruck ›Revolution‹ war strengstens verboten!) beteiligt, doch augenblicklich sei sein Betragen vollständig harmlos: seit dem vorigen Sommer lebe er sehr bescheiden in Biebrich«, ordnete Fürst Dolgoruki »eine genaue Beobachtung während Wagners Aufenthalt in Petersburg« an.

Noch vor seiner Ankunft in Petersburg hatte Wagner ein kleines Abenteuer zu bestehen, das ihm ein anschauliches Bild der in Rußland herrschenden

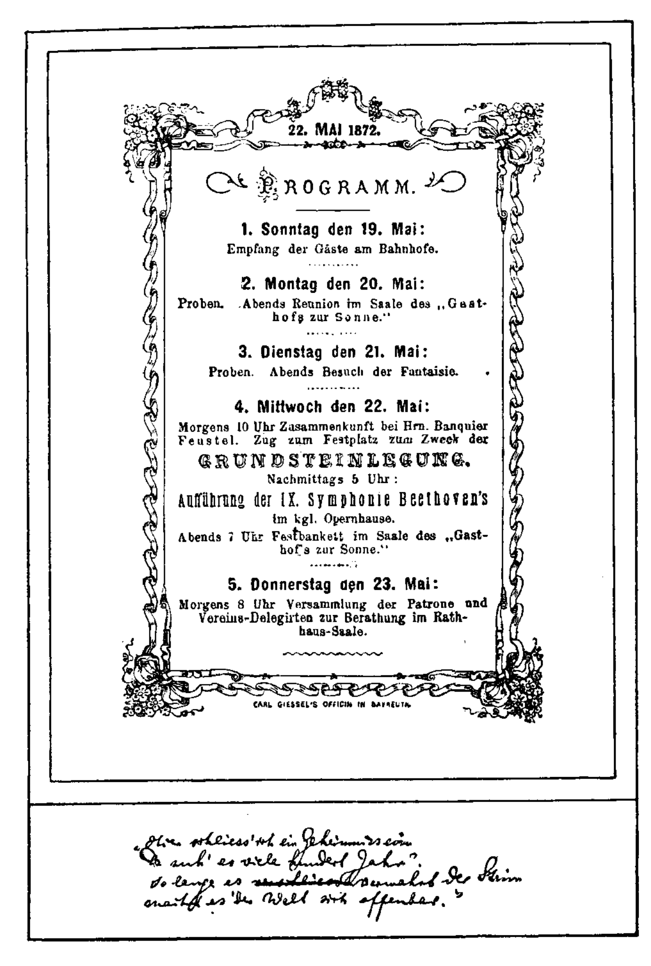


Alberich



Fricka

Figurinen für die erste Aufführung des Rheingold in München, 1869, von Franz Seitz mit Wagners kritischen Bemerkungen



22. MAI 1872.

PROGRAMM.

1. Sonntag den 19. Mai:
Empfang der Gäste am Bahnhofe.

2. Montag den 20. Mai:
Proben. Abends Reunion im Saale des „Gasthofs zur Sonne."

3. Dienstag den 21. Mai:
Proben. Abends Besuch der Fantaisie.

4. Mittwoch den 22. Mai:
Morgens 10 Uhr Zusammenkunft bei Hrn. Banquier Feustel. Zug zum Festplatz zum Zweck der
GRUNDSTEINLEGUNG.
Nachmittags 5 Uhr:
Aufführung der IX. Symphonie Beethoven's
im kgl. Opernhause.
Abends 7 Uhr Festbankett im Saale des „Gasthofs zur Sonne."

5. Donnerstag den 23. Mai:
Morgens 8 Uhr Versammlung der Patrone und Vereins-Delegirten zur Berathung im Rathhaus-Saale.

CARL GIESSEL'S OFFICIN IN BAYREUTH.

„Hier schliess' ich ein Geheimniss ein,
da ruh' es viele hundert Jahr';
so lange es ~~[illegible]~~ verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

Programm zur Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth und Wagners Spruch für die im Grundstein verwahrte Kapsel

Aus dem Manuskript von Wagners Rede zur Grundsteinlegung des Festspielhauses

Letzte Bitte
an meine lieben Genossen.

! Deutlichkeit!

— Die grossen Noten kommen von selbst;
die kleinen Noten und ihr Text sind die
Hauptsache. —

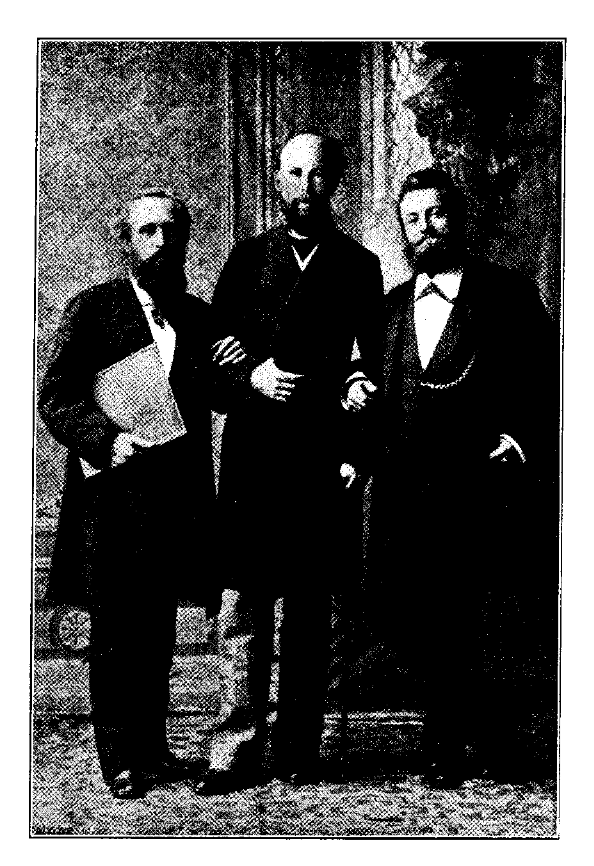
Nie dem Publikum etwas sagen, sondern
immer dem Anderen; in Selbstgesprächen
nach unten oder nach oben blickend, nie
gerad'aus. —

Letzter Wunsch:
Bleibt mir gut, Ihr Lieben!

Bayreuth, 13 August 1876.

Richard Wagner

Die letzte Bitte Richard Wagners
an seine Künstler am Tage des ersten Bayreuther Festspiels



Hermann Levi, Paul Joukowskij, Fritz Brandt
vom ersten Parsifal-Jahr
1882

Polizeiverhältnisse gab. »Sehr erschreckte es mich«, so erzählt der Meister in seiner Autobiographie, »bei der Annäherung an Petersburg den Zug plötzlich angehalten und von Gendarmerie untersucht zu sehen. Es galt, wie man mir sagte, einigen der Teilnahme an dem in Ausbruch begriffenen neuesten polnischen Aufstande Verdächtigten.« Der durch diese Gendarmerieabsuchung etwas eingeschüchterte Meister wurde weiterhin durch das Gebaren »mehrerer Leute in hohen russischen Pelzmützen«, in denen er russische Polizeiagenten vermutete, sehr beunruhigt, »die um so mehr meinen Verdacht erregten, als ich auf das aufmerksamste von den Trägern derselben fixiert wurde«. Doch plötzlich »verklärten sich die Gesichter«, und die vermeintlichen Polizeiagenten gaben sich zu erkennen. Es waren nämlich zwei begeisterte Wagner-Verehrer, Mitglieder des Petersburger Philharmonischen Orchesters, Arved Poorten und Konzertmeister Albrecht mit einigen anderen jungen Musikern, die vor Ungeduld, die Bekanntschaft des berühmten Meisters zu machen, ihm eine Strecke entgegengefahren waren und Wagner nach den ihnen bekannten Porträts unter den Mitreisenden ausfindig zu machen suchten.

Unverzüglich nach Wagners Ankunft in Petersburg wurde er, laut Anordnung, unter scharfe polizeiliche Beobachtung genommen. »Der Komponist Wagner«, so lautet der Bericht vom 12. Februar, »wird heute erwartet. Es wurde für ihn ein Zimmer im Hause des Fürsten Mestschersky am Newsky Prospekt beim Holländer Kunst, dem Inhaber von ›Chambres garnies‹ daselbst, gemietet.« Nach einigen Tagen berichtet derselbe Polizeiagent folgendes: »Wagner bezog ein möbliertes Zimmer in der Pension des Kaufmanns Kunst, wo angereiste Ausländer gewöhnlich absteigen. Das Zimmer wurde durch die Russische Musikalische Gesellschaft, deren Präses Rubinstein mit Wagner befreundet ist, gemietet. Er ist durch eine große Anzahl von Visiten sehr beansprucht, weil er von den meisten hiesigen Musikkapazitäten besucht wird.« Über seine Petersburger Wohnung teilt Wagner selbst in »Mein Leben« folgende Einzelheiten mit: »Man hatte mir eine deutsche ›Pension‹ in einem an der Newsky Perspektive gelegenen Hause als geeignetes Unterkommen empfohlen. Sehr zuvorkommend ward ich hier von Frau Kunst, der Gattin eines deutschen Kaufmanns, aufgenommen, mit Auszeichnung in einem Salon, mit voller Aussicht auf die große, lebhafte Straße, untergebracht und behaglich gepflegt. Ich speiste gemeinschaftlich mit den übrigen Pensionären und Kostgängern, zu welchen ich meistens den von Luzern her mir früher bekannt gewordenen Alexander Seroff als meinen Gast herbeizog.« Sehr zuvorkommend erschien der von Seroff damals arg befehdete *Anton Rubinstein*. Wagner wurde von hochgestellter Seite her darum angegangen, seinen Einfluß auf Seroff dahin zu verwenden, »daß er den dort schmerzlich prolegierten Rubinstein fortan mit weniger Bitterkeit verfolge«. Jedoch schlugen die diesbezüglichen Bemühungen Wagners fehl, da der edle und unabhängige Seroff zu keinem Ein-

vernehmen zu bewegen war und den Meister als vorgeblichen Genossen der Rubinstein feindlichen Partei bloßstellte.
Unterdessen suchten die Polizeiagenten ihr möglichstes zu tun, um einen genauen Überblick über Wagners Petersburger Lebensverhältnisse zu gewinnen. Das ging aber nicht so glatt. Der von Fürst Dolgoruki beauftragte Späher meldete nach einigen Tagen seiner Obrigkeit recht melancholisch, daß »zwar alle Maßregeln zu einer genauen Beobachtung Wagners getroffen seien, die Wohnungsverhältnisse jedoch einem derartigen Unternehmen große Hindernisse entgegenstellen«. Die polizeiliche Beobachtung konnte nicht mit aller Strenge durchgeführt werden, und die russische Geheimpolizei mußte sich begnügen, nur auf Wagners öffentliches Auftreten ihr Augenmerk zu richten.
Besondere Aufmerksamkeit von seiten der Geheimpolizei rief das Konzert am 19. Februar 1863 hervor. Dem Bericht des Polizeiagenten ist sogar ein Konzertprogramm beigefügt. Dieses Konzert fand im Adelssaal zugunsten der Musikerwitwen und -waisen statt und sein Programm enthielt neben Beethovens »Eroica« einzelne Stücke aus Wagners »Fliegendem Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin«. Wagners Auftreten fand bei überfülltem Saal statt und wurde von frenetischem Beifall des Publikums begleitet. Der Meister hatte ein »feurig ergebenes Orchester« aus 120 Musikern unter seiner Leitung. Es »bestand zumeist aus tüchtigen Künstlern, welche, für gewöhnlich nur zur Begleitung der italienischen Oper und des Balletts verwandt, jetzt hocherfreut aufatmeten, unter einer Leitung, wie sie mir zu eigen ist, sich ausschließlich mit edlerer Musik beschäftigen zu können«. Ein Beifallssturm entfesselte sich nach der hinreißenden Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre, wobei die merkwürdig ruhigen Bewegungen des Dirigenten im Verhältnis zu den großartigen dynamischen Steigerungen besonderen Eindruck auf das Publikum und die Kritik machten.
Dieses Konzert fand zur Jahresfeier der Befreiung der russischen Leibeigenen (19. Februar 1861) statt. Höchstwahrscheinlich durch diesen Umstand sah sich Wagner dazu veranlaßt, nach Beendigung des Programms die Kaiserhymne durch Orchester und Chor ausführen zu lassen. Jedoch fand die Hymne durchaus keinen Anklang beim Publikum. »Ein Teil der Anwesenden«, so lautet ein weiterer Bericht des Polizeiagenten, »entfernte sich sofort nach Erklingen der ersten Noten aus dem Saal. Es waren meistenteils junge Leute mit langen Bärten« — eine höchst charakteristische Beobachtung für die oppositionelle Stimmung der russischen Gesellschaft im Anfang der sechziger Jahre.
Der von Fürst Dolgoruki mit der Beobachtung Wagners beauftragte Polizeiagent scheint recht gut über die in Petersburg zirkulierenden Gerüchte orientiert gewesen zu sein. Es wurde nämlich hartnäckig behauptet: Wagner hätte von der Großfürstin Maria Pawlowna ein reiches Geldgeschenk erhalten. Der Meister wurde der Fürstin durch Rubinstein zugeführt, und nach einer sehr erfolgreichen Vorlesung der »Ring«- und »Meistersinger«-Dichtung in deren

Salon erwachte in Wagner die Hoffnung auf eine alljährliche Einladung nach Petersburg, was für den durch das Schicksal arg Verfolgten von großer Bedeutung hätte werden können.
Wagner wurde häufig von Gerüchten über riesige, angeblich von hohen Gönnern empfangene Geldsummen verfolgt. Diese Gerüchte wurden auch von der russischen Polizeiagentur getreulich wiedergegeben. »Nach Mitteilung einiger Musiker«, so lautet der letzte Bericht vom 15. April 1863, der über den Aufenthalt Wagners in Petersburg dem Fürsten Dolgoruki abgestattet wurde, »übergab die Großfürstin Helene Pawlowna Herrn Wagner, kurz vor seiner Abreise, eine Ankaufsurkunde für ein größeres Gut unweit Wiens, dessen Preis zirka 10 000 Gulden beträgt.« Die Wirklichkeit brachte für Wagner nur neue Entbehrungen und Nöte, deren Bande erst durch den hochherzigen König Ludwig von Bayern gelöst worden sind. So mischte sich »Dichtung und Wahrheit« in diesen einzigartigen Berichten eines russischen Polizeiagenten über Richard Wagner.

EINE UNBEACHTETE STELLE IN DEN »MEISTERSINGERN«

VON

RICHARD STERNFELD-BERLIN

Wenn Pogner im 1. Akt der »Meistersinger« seinen Preis gestellt und die Debatte darüber stattgefunden hat, fragt Kothner: »*Wer schreibt sich als Werber ein?*« Man sollte nun doch denken, daß er darauf etwa ein Büchlein vornehmen und den Teilnehmern am Sängerwettstreit zur Einzeichnung ihrer Namen darbieten würde. Doch nichts derart pflegt bei allen Aufführungen zu geschehen: der gleich einsetzende bissige Dialog zwischen Sachs und Beckmesser verwischt jene Aufforderung, so daß der Zuschauer das Ausbleiben einer Antwort auf die Frage Kothners übersieht und nicht weiter vermißt. Und doch würde sich, abgesehen von einer heiteren Episode, manches für den Sinn des Dramas Wichtige daraus ergeben, wenn nun wirklich die Kandidaten ihre Namen sichtbar und auffällig einschreiben würden.
Wie viele der Meister können denn im Wettkampf auftreten? Gustav Roethe in seiner gelehrten und reichhaltigen Abhandlung »Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen Meistersinger«*) sagt: »So haftet Meister Pogners An-

*) Sitzungsberichte der Preuß. Akad. der Wissensch. 1919, XXXVII. Bei der Heranziehung von Deinhardstein und Reger-Lortzing hat Roethe nicht gesehen, daß H. Welti in Kürschners Wagner-Jahrbuch dies schon ausführlich behandelt hat. Auch meine Studien im »Mus. Wochenblatt« 1898 sind ihm entgangen. Für das Prügelfinale zieht er nur Kotzebues »Kleinstädter« herbei, während R. Batka die Benutzung von W. Müllers »Schwestern von Prag« sehr wahrscheinlich gemacht hat.

gebot etwas Gesuchtes, Unwahrscheinliches an, das durch der Jungfer Ausschlag-Stimm' gemildert wird, aber immer noch brutal und anstößig bleibt: droht doch Evchen die Gefahr, nur zwischen der alten Jungfer oder der Beckmesserin wählen zu dürfen.« Das klingt wie ein Scherz, denn ernsthaft kann man doch nicht übersehen, daß Nachtigall ruft: »Auf, ledig' Mann, jetzt macht euch dran!« und daß Sachs später sagt: »Ein Junggesell: 's gibt deren *wenig* dort zur Stell'.« Hieraus geht doch deutlich hervor, daß außer Beckmesser sicher noch einige andere Werber auftreten werden. Zwölf Meister sind es; sehen wir von vieren ab (Pogner, Sachs, Beckmesser und Vogelgesang, der sich ja seufzend als Ehemann bekennt), so bleiben noch acht. Warum sollten unter ihnen nicht etwa drei Junggesellen sein? Und warum sollten von diesen nicht mindestens zwei die Werbung versuchen? Nur so hat ja Sachsens späteres Wort einen Sinn:

»Ihr Meister, die ihr's euch getraut,
euch ruf ich's vor dem Volke laut:
erwägt der Werbung seltnen Preis« usw.

Alle Irrtümer in dieser Hinsicht würden aber beseitigt sein, wenn sofort nach Kothners Aufruf zwei bis drei Meister, die auch äußerlich durch jugendliches Aussehen sich von den anderen unterscheiden müßten, ihre Namen einzeichneten; und ich denke mir dies sehr eindrucksvoll, besonders wenn nun zuletzt auch Beckmesser, nachdem er Sachs wütend den »groben Gesellen« an den Kopf geworfen, recht nachdrücklich sich einschreiben würde.
Aber noch ein Zweifel entsteht: wird sich auch Sachs einzeichnen? Man sieht, daß diese Frage an den Kern des Dramas rührt. Chamberlain hat es in seinem großen Werk schön dargelegt, daß Sachs um Evchen werben will:

Vor dem Kinde lieblich hehr
mocht' ich gern wohl singen,

und, bei seinem Ansehen vor dem Volke, auf den Sieg sicher rechnen könnte. Ebenso gesteht Evchen, daß sie nur ihn gewählt, wenn ihre Liebe zu Walter ihr nicht so plötzlich das Herz bezwungen hätte. Erst als Walter auftritt, ahnt Sachs, was ihm bald zur Gewißheit wird, »daß sich der Rechte fand«, der ihm die bittere Entsagung auferlegt. Hiernach kann es keine Frage sein, daß auch Sachs sich als Werber einzeichnen müßte. Ja, es scheint doch, als wenn er seinen Vorschlag, daß das Volk beim Preissingen das Richteramt übernehmen solle, auch in der stillen Hoffnung gemacht habe, dadurch jeden Wettbewerber aus dem Felde zu schlagen; denn das Volk wird sicher ihm, seinem Liebling, den Preis zusprechen und damit auch Evchens Wunsch entgegenkommen.
Nun aber entsteht doch auch hier wieder ein Zweifel, denn wie vereinigt sich das mit Sachsens Antwort auf die Frage, wer sich einschreibt.

Nicht doch, Herr Meister! Aus jüngerem Wachs,
als ich und ihr, muß der Freier sein,
soll Evchen ihm den Preis verleihn;

Scheint er hier nicht eine Werbung abzulehnen, weil er sich zu alt fühlt? Man sieht, wie wichtig das alles ist und wie wenig bis zum Ende durchdacht.
Mich dünkt, daß Sachs auch ohne Walters Erscheinen noch schwankt, ob er des blühenden jungen Mädchens Zukunft an sein Alter knüpfen dürfe. Der Entschluß steht bei ihm noch nicht fest, das zeigen solche Worte wie: »Wär' sonst am Ende doch hineingerannt«, und manch feine Wendungen im Gespräch mit Evchen. Jener Vorschlag, daß das Volk Richter sein solle, ist sicher nicht in egoistischer Absicht gemacht, wie Beckmesser später sagt, sondern allein aus Liebe zur deutschen Kunst, die nur aus dem Volkstümlichen ihre Kräfte ziehen darf. Sachs zögert; er ist noch nicht mit sich ins Reine gekommen; er schreibt sich nicht ein, auch aus Zartgefühl, vor aller Welt schon als Werber zu gelten, bevor er das Herz des Mädchens erkannt hat. Aber des dürfen wir sicher sein, daß, wenn das Preissingen ohne einen Walter von Stolzing stattgefunden hätte, Sachs nicht ruhig geblieben wäre, wenn Beckmesser »unter der Nas ihm weg« die Geliebte ersingen wollte, sondern sich beteiligt und den Preis errungen hätte, den ihm vor dem Nürnberger Volke keiner der Werber streitig machen konnte.
Vielleicht stellt man demnächst auf einer Bühne die Probe an, wie jene Stelle wirkt, wenn man sie meinem Vorschlag gemäß darstellt.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den *sieben Porträten Richard Wagners* verweisen die beiden Petersburger Bilder auf die in diesem Heft zum erstenmal veröffentlichten Briefe des Meisters, in denen Wagner die in Rußland gefertigten Aufnahmen hervorhebt. Die übrigen Lichtbilder fallen in die Jahre 1864 bis 1877 und stellen die charakteristischsten Bildnisse dar, die wir von Wagner besitzen. Auf dem Münchener Bild von 1864 begegnen wir einem Augenglas, das sonst kaum noch, außer auf dem Petersburger Bild, vorkommt. Zu den schönsten Aufnahmen gehört die Münchener von 1865, die sehr selten reproduziert wurde. Noch schärfer und energischer ist die Haltung auf dem Wiener Bild von 1873, während die in Vorderansicht gebotene Londoner Aufnahme zu den bekannteren Darstellungen gehört. Einige dieser Porträte stammen aus Vanselows photographischen Bildnissen Richard Wagners.

In die Welt der »Meistersinger«, des »Ring des Nibelungen« und des »Parsifal« führen die folgenden Tafeln, deren Zusammenstellung von den Bayreuther Festspielen dieses Jahres, die diese drei Werke zur Darstellung bringen, veranlaßt wird.

Die Meistersinger von Nürnberg. Der Titel zum dritten Entwurf der Dichtung ist deswegen überraschend, weil die Träger der Hauptpersonen andere Namen tragen als in der endgültigen Fassung. So begegnen wir hier Veit Pogner als Thomas Bogler, Walter von Stolzing heißt noch Konrad, während Beckmesser die Taufe Veit Hanslick (oder Hanslich) erhielt. Bekannt ist, daß in anderen Entwürfen Beckmesser als »Hans Licht« auftrat. — Für die Münchener Uraufführung dieses Werkes hatte Franz Seitz 1868 die Figurinen entworfen, von denen wir die des Hans Sachs und des Stolzing wiedergeben. — Wagner hat seine Dichtung auch textlich mehrfach umgestaltet. Welche einschneidenden Verbesserungen er für notwendig hielt, zeigen die drei Strophen der Dichtung aus Walters Preislied und Beckmessers Verhunzung.

Der Ring des Nibelungen. Im Besitz der bayerischen Krone befanden sich u. a. auch die Orchesterskizzen zu der Tetralogie, von denen wir je einen Abschnitt aus Siegfried (3. Akt) und Götterdämmerung (2. Akt) in einer verkleinerten Nachbildung vorlegen. Sie zeigen die Sorgsamkeit, die wir an Wagners Notenschrift bewundern, auch in diesen doch nur für seine Werkstattsarbeit bestimmten flüchtigen Vorarbeiten. — Wiederum von Franz Seitz stammen die Figurinen Alberichs und Frickas, die für die erste Aufführung des Rheingold, die gegen Wagners Willen 1869 in München stattfand, entworfen worden sind. Sie fanden des Meisters Gefallen nicht, worauf seine Korrekturen hinweisen. Beim Fürsten von Nibelheim sind ihm die Metallknöpfe am Gewandsaum unverständlich, wie er auch den Bart der übertriebenen Länge wegen ablehnt. Bei dem Kostüm von Wotans Gemahlin bemängelt er die Farbe des Kleides, für die er purpur besser erachtet; mit einem geschmückten Lederpanzergürtel erklärt er sich dagegen einverstanden und wünscht etwas Schmuck im Haar. — Im Programm zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses war die IX. Sinfonie der künstlerische Kern. Wir wissen, welchen unendlichen Jubel der Meister durch die von ihm geleitete Aufführung im Königlichen Opernhaus in Bayreuth hervorgerufen hat. Anschließend an dieses Blatt sei auch des Spruchs gedacht, den die in den Grundstein versenkte Kapsel behütet; die Urschrift zeigt die Verbesserung von »verschließt« in »verwahrt« und lautet endgültig:

Hier schließ' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr'.
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar.

Ein Stück aus dem Manuskript von Wagners Festrede zur Grundsteinlegung möge die Erinnerung an einen der denkwürdigsten Tage seines Lebens vervollständigen. — Die »Letzte Bitte an meine lieben Genossen« ließ Wagner am Tag des ersten Festspiels, am 13. August 1876, am Bühneneingang anschlagen. Den Sängern war der Stil damals noch nicht Fleisch und Blut geworden. Was heute Selbstverständlichkeit ist, mußte den Darstellern mit »Deutlichkeit« eingeprägt werden.

Parsifal. Zunächst seien die drei Paladine vorgeführt, die zum Gelingen der Festspiele 1882 das Hauptsächlichste beigetragen haben: Der geniale Dirigent Hermann Levi, der vom Meister hochgeschätzte Dekorationsmaler Paul Joukowskij und Fritz Brandt, dem die Herstellung des Bühnenspielraums und seine szenische Gestaltung nach dem unerwarteten Tode seines bewährten Vaters Carl Brandt anvertraut war. Er hat die ungewöhnlich schwierige Bewältigung des Bühnenapparates zur hellen Freude des Schöpfers gelöst. — Die ersten Darsteller des Parsifal (Hermann Winkelmann) und des Amfortas (Theodor Reichmann) sollen nicht vergessen sein. — Die Abendmahlsworte aus dem Parsifal geben den Ausklang unseres Bilderteils.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 219 (10. Mai 1924). — »Zum Andenken Otto Nicolais« von *Hans Joachim Moser.* Zum 75. Geburtstag des Meisters am 11. Mai gedenkt der Autor der Vielseitigkeit Nicolais als Dirigent und Musikschriftsteller. Es wird insbesondere auf ein von Wilhelm Altmann herausgegebenes Buch »Die Briefe Nicolais an seinen Vater« hingewiesen. — Nr. 239 (22. Mai 1924). — »Richard Wagner und die IX. Sinfonie« von *Ludwig Roll.* Verfasser geht im einzelnen die Phasen im Leben Wagners durch, in denen ihn die Neunte Beethovens besonders beschäftigte, in denen er sich mühte, das Werk selbst so zu interpretieren, wie es seiner Auffassung entsprach. Wie sehr Wagner dies Werk liebte und welch unbegrenzte Verehrung für dessen Schöpfer in ihm wohnte, erhellt daraus, daß er die IX. Sinfonie zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872 in einer idealen Aufführung zu Gehör brachte. — »Marie v. Mouchanow-Kalergis« von *Mathilde v. Leinburg.* Auf den 22. Mai, den Geburtstag Richard Wagners, fällt der fünfzigste Todestag seiner hochherzigen Freundin, der dieser Artikel gilt. Frau v. Kalergis widmete ihr Interesse ganz Richard Wagner. Eine der einflußreichsten Persönlichkeiten ihrer Zeit, wurde sie nicht müde, bis an ihr Lebensende uneigennützig für Wagner einzustehen und ihm auch pekuniäre Hilfe angedeihen zu lassen.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 381 (April/Mai 1924). — »Schulreform und Kunsterziehung« von *Walter Kühn.* — »Das Problem der modernen Musik« von *Paul Ertel.* — »Formal- oder Inhaltsästhetik« von *Elisabeth Güntzel.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 134 (19. Mai 1924). — *Wilhelm Altmann* gedenkt in einem längeren Nachruf des Altmeisters »Hermann Kretzschmar«, der am 10. Mai dahingegangen ist.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG Nr. 291 (6. April 1924, Essen). — »Julius Bittner« von *Wilhelm Altmann.* Verfasser rückt anläßlich von Bittners 50. Geburtstag die Persönlichkeit des Tonmeisters ins Licht, indem er das reiche Schaffen des Komponisten durchgeht und bespricht, in der Hoffnung, daß es eines Tages Allgemeingut des deutschen Volkes werde.

WÜRTTEMBERGER ZEITUNG Nr. 120 (22. Mai 1924, Stuttgart). — »Marie v. Mouchanow-Kalergis« von *Mathilde v. Leinburg.*

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG Nr. 19/20 (9., 16. Mai 1924, Berlin). — »Methoden und Resultate« von *Gustav Ernest.* — »Collegium Musicum« von *Heinz Pringsheim.* Verfasser bespricht den neuen »Schulmusikerlaß« des Kultusministeriums und gibt Anregungen, diese wertvollen Ideen noch weiter auf Universitäten und Hochschulen auszudehnen. — »Städtische Musikpflege« von *Paul Schwers.* Verfasser schreibt über die dankenswerten Bemühungen des Berliner Oberbürgermeisters Böß, der es sich zur Aufgabe macht, die schaffenden Musiker Berlins unter besondere Obhut zu nehmen.

BLÄTTER DER STAATSOPER Heft 7 (Mai 1924, Berlin). — Das Maiheft erschien zur Neueinstudierung der »Entführung aus dem Serail«. *Hermann Abert* schreibt über »Die Bedeutung der ›Entführung‹ für Mozarts Schaffen«. *Carola Groag-Belmonte* macht mit dem Urbild der Entführungs-Konstanze, mit Mozarts Frau Konstanze Weber bekannt. In der glücklichen und unendlich aufgeregten Zeit, da Mozart um die Hand des geliebten Mädchens kämpfte, entstand dies sonnige Werk. Die Ansicht der Verfasserin, Konstanze Mozart sei des Genius nicht wert gewesen, sie sei eine nur zu unbedeutende Persönlichkeit gewesen, wird im Grunde widerlegt durch die innige Liebe, die Wolfgang Amadeus Zeit seines Lebens Konstanze entgegenbrachte und der er das herrlichste Denkmal in der »Entführung« setzte. — *Julius Kapp* führt in feinsinniger Weise in den Text des Werkes ein, und *Ernst Lert* fixiert »Quellen und Werdegang«. Bühnenbilder von *P. Aravantinos* vervollständigen das Heft.

DER ÜBERBLICK, I. Jahrgang, Heft I (1. Mai 1924, Magdeburg). — *Hans Gensecke* »Zum Streit um die Atonalität«. Verfasser bricht eine Lanze für die zum Neuen drängenden Kräfte in der jungen deutschen Musik. — *Reinhold Scharnke* gibt in einem offenen Brief an das Kultusministerium »Reform des Musikstudiums« neue Anregungen. So die des »*Doctoris musicae*«, der nach soundso langem Studium an einer neu zu schaffenden Musikaka-

demie dem Promoventen verliehen werden sollte; dieser »Dr. mus.« würde gleichzeitig Befähigungsnachweis zur Bekleidung amtlicher Stellen (Gesanglehrer, Organist usw.) sein. Es könne anerkannten Musikern auch der Dr. h. c. verliehen werden.

DIE PFORTE (*Blätter für eine Gemeinschaft*), Erstes Blatt (Heidelberg 1924). — »Beethovens Meer der Musik« von *Bettina Brentano.* — »Bücher vom Schicksal der deutschen Musik (Eine Besprechung in Briefen)« von *R. B.* (Richard Benz). In diesen sieben Briefen nimmt der Autor Stellung zu den vielen Werken, die sich direkt oder indirekt mit diesem Thema beschäftigen, wie die Werke von Bekker, Halm, Pfitzner, Dahms, Wolf und Petersen, Rolland. Eine neuartige ästhetische Anschauung der deutschen Musik wird vom Verfasser geschaffen; Ideen aus dem Buche »Das Schicksal der deutschen Musik« desselben Verfassers werden aufgegriffen und in Zusammenhang mit den ästhetischen Abhandlungen obengenannter Schriftsteller gebracht.

DIE SCENE XIV. Jahrg., Heft 4 (April 1924, Berlin). — »Abermals: Ein Detail der ›Tannhäuser‹-Regie« von *Rudolf Cahn-Speyer.* Es handelt sich um die Frage, ob Tannhäuser bei der Stelle »Mein Heil ruht in Maria« zerknirscht zusammensinken soll, wie Hartmann in einem vorhergegangenen Artikel vorschlug, oder ob er sich gerade mit diesen Worten zur Befreiung durchringt. Verfasser beweist aus der Musik die Notwendigkeit der letzteren Auffassung. — »Glucks Orpheus« von *Eugen Kilian.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 3 und 4 (5., 20. Mai 1924, Dortmund). — »Musikpflege in der höheren Schule«, Schulmusikerlaß des Ministers Boelitz. — »Der bayerische Singerlaß« von *Hans Striegel.* — »Neuentdeckungen über Wesen und Phänomene der menschlichen Stimme« von *Roseberry d'Arguto.* — »Die Behandlung musikalischer Probleme im deutschkundlichen Unterricht der höheren Schulen (IV. der gregorianische Gesang)« von *Paul Mies.*

HELLWEG Nr. 16 (16. April 1924, Essen). — »Heinrich Neal, ein moderner Komponist und Pädagoge« von *Friedrich Noack.*

KUNSTWART Heft 8 (Mai 1924, Dresden). — »Wie steht es um die Vierteltonmusik?« *Jörg Mager*, der sich schon längere Zeit mit dem Problem eines Tasteninstrumentes für Vierteltonmusik beschäftigte, macht bekannt, daß es ihm gelungen sei, ein »Elektrophon« vermittelst Radioapparaten herzustellen, das, spielend die Schwierigkeiten überwindend, Viertel-, Achtel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltöne hervorzubringen imstande ist, und zwar in größter Vollendung an Klangschönheit.

NEUE MUSIK-ZEITUNG Heft 3 und 4 (Mai 1924, Stuttgart). — »Könige und Kärrner« von *Hermann Unger.* Betrachtungen über den musikalischen »Fortschritt«, der nur allzu achtlos am »Kärrner« vorbeigeht, sich »König« zu sein dünkt, ohne die Größe und Bescheidenheit der wahren Könige der Musik zu haben. — »Die Grundlagen des Stils in der Musik« von *Karl Blessinger.* — »Hören wir die Töne, wie sie klingen?« von *Ludwig Riemann.* — »Der neue Operntyp« von *Emil Petschnig.* Autor gibt Anregungen zur Gestaltung eines neuen Operntyps, der sich insoweit an den alten und den »musikdramatischen« anlehnt, als er von beiden das Bleibende und Wertvollste zur Neugestaltung verwertet. — »Musikerhandschriften« von *Walter Möller.* — »Über einige Grenzfälle von harmonischem und linearem Hören« von *Hermann Keller.*

PULT UND TAKTSTOCK Heft 2 (Mai 1924, Wien). — »Über ›Tempo‹« von *Arnold Winternitz.* — »Die Besetzung des kleinen Orchesters« von *Florence G. Fidler.* — »Das Sinfonieorchester in der Provinz« von *Bernhard Paumgartner.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 15/16 und 17/18 (19. April, 10. Mai 1924, Köln). — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.* — »Beiträge zum Thema: Mozart als Dramatiker, geholt aus dem ›Don Juan‹« von *Hermann Unger.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 19—21 (7., 14., 21. Mai 1924, Berlin). — »Die Oper ohne Chor« von *Rudolf Hartmann.* — »Anton Dvořak und die böhmische Musik« von *Max Chop.*

WISSEN UND LEBEN Heft 10 (20. März 1924, Zürich). — »Das Problem der religiösen Musik« von *A. E. Cherbuliez.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 5 (Mai 1924, Leipzig). — »Wagners Stellung zur Musik in seinem Musikdrama« von *Alfred Heuß.* — »Unveröffentlichte Schreiben Richard Wagners zur ersten Aufführung des ›Rheingold‹ und der ›Walküre‹ in München«, mitgeteilt von *Seb.*

Röckl. Diese Briefe aus den Jahren 1869 und 1870 aus Tribschen, in denen der Meister von banger Sorge um das Schicksal dieser beiden großen Werke gequält war, sind für die Künstlerpsychologie Wagners von ungewöhnlichem Wert. Sie zeigen so recht die ungeheure Künstlerschaft eines Mannes, der um jeden Preis die würdige Wiedergabe seiner Werke erzwingen wollte. — »Bedeutung und Aufgaben der kleinen und mittleren Opernbühnen in Deutschland« von *Georg Göhler.* — »Drei Briefe von Richard Wagner an Robert Franz«, zum erstenmal veröffentlicht von *A. Schering.* Diese drei Briefe sind insofern wertvoll, als sie Wagner in herzlicher Freundschaft dem Liedermeister Franz zugetan erkennen lassen. Sie enthalten außerdem viel Persönliches und der Leser schaut ein weniges in die Seele des Meisters.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 8 (Mai 1924, München). — *Ernst Bücken,* »Der galante Stil«. *Gotthold Frotscher,* »Die Ästhetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen«. *Albert Maecklenburg,* »Der Fall Spontini—Weber«.

AUSLAND

DER KLEINE BUND Nr. 18 (4. Mai 1924, Bern). — »Die Musikempfindung eines Gehörlosen« von *Eugen Sutermeister.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 674 (17. Mai 1924). — »Die Uraufführung der ›Neunten‹« von *L. R.*

PRAGER TAGBLATT Nr. 97 (24. April 1924). — »Försters Viertelton-Klavier« von *Alois Hábà.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 14 (10. Mai 1924, Zürich). — »Osterspiele und Volksbühne in der Schweiz« von *H. Krauß.*

DER AUFTAKT Heft 4/5 (Mai 1924, Prag). — »Die Frauenfrage in der Tonkunst« von *Georg Klaren.* Verfasser beweist in fesselnder und tiefschürfender Untersuchung die Unfähigkeit des Weibes zum Schöpferischen in der Musik. — »Bruno Weigl« von *Franz Sauer.* — »Die Originalpartitur von Bruckners Messe in f-moll« von *Robert Haas.* Autor spricht über die neu aufgetauchte *erste Fassung* aus den Jahren 1867/68 der f-moll-Messe, die im Orchestersatz entschiedene Abweichungen gegen die im Gebrauch befindliche Fassung aufweist. — »Das ›Inhumane‹ in der neuen Musik« von *Alfred Einstein.* — »Radio-Konzerte« von *Hermann Unger.*

THE CHESTERIAN Nr. 39 (Mai 1924, London). — »Zwei unveröffentlichte Briefe von Berlioz« an François Jean Baptiste Seghers, einen belgischen Violinisten und Kapellmeister, aus dem Jahre 1832. Sein Wiedersehen mit Harriet Smithson hat in dem aus Italien Zurückgekehrten die Liebesleidenschaft von neuem entflammt. Ihr gibt er im ersten Brief beredten Ausdruck. Das zweite Schreiben läßt seine unbegrenzte Verehrung für Glucks »Alkeste« erkennen. — »Die psychologischen Ursprünge der modernen Musik« von *Rudolf Felber.* Autor erläutert die Wesensarten moderner Musik und stellt zwei große Kategorien auf: den Verismus auf der einen, Im- und Expressionismus auf der anderen Seite. — »Charles Wakefield Cadman« von *John F. Porte.* Dieser neue amerikanische Komponist (geb. 1881) ist dadurch eine für Amerika »nationale« Angelegenheit geworden, daß er insbesondere seine Melodien den Indianischen Gesängen entnimmt.

THE SACKBUT IV/10 (Mai 1924, London). — *Walter Kramer* macht Europa den Vorwurf der Interesselosigkeit an Amerikas Musikproduktion und zeigt die Wege auf, dem abzuhelfen. — »Maivolkslieder« von *C. A. Dawson Scott.* Eine folkloristische Untersuchung mit Notenbeispielen. — »Kapellmeister und Nicht-Kapellmeister« von *Jerôme Hart.* Über die Eignung zum Dirigenten im allgemeinen, mit besonderer Berücksichtigung der Neuyorker Kapellmeister. — »C'est le ton qui fait la Chanson« von *G. A. Pfister.* Eindrücke von Reisen in Europa und Amerika. — »Eine Geschichtsphilosophie, die der Musik zu ihrem Recht verhilft« von *Frederick H. Martens.* Eine Auseinandersetzung mit Spenglers »Untergang des Abendlandes«. — »Der Stand der Musik in Amerika« von *John F. Porte.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 975 (Mai 1924, London). — »Eine Würdigung Mendelssohns« von *Hubert J. Foß.* — »Rheinbergers Orgelsonaten« von *Harvey Grace.* (Schluß). — »Der gegenwärtige Stand der Musik in Wales« von *Llewelyn C. Lloyd.* — »Die Künstlerpersönlichkeit« von *L. N. Higgins.* — »Purcells Kirchenmusik« von *H. D. Statham.* — Fortsetzung des

Artikels »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« (Edward Higgins) von *W. H. Grattan Flood.* — »Das unvollständige Orchester« von *Arthur T. Frogatt.* — »Musik und Kino« von *Richard Holt.* — »Schulmusik« von *Alban Claughton.*

THE MUSICAL QUARTERLY X/2 (April 1924, Neuyork). — »Tonprobleme von Heute« von *Alfredo Casella.* Eine Auseinandersetzung mit den Begriffen »Polytonal« und »Atonal«. — »Monteverdis Venezianische Opern (›Il ritorno d'Ulisse‹ und ›L'Incoronazione di Poppea‹)« von *Henry Prunières.* — »Deutsche Musik in den letzten zehn Jahren« von *Hugo Leichtentritt,* mit Notenbeispielen. — »Der Musiker, der Mäzen und das Publikum«, eine historische Untersuchung dieses Themas von *D. C. Parker.* — »Marionetten-Opern« von *W. J. Lawrence.* Die Geschichte dieser eigenartigen Opernkategorie. — »Die Grundzüge der Musikwissenschaft« von *Charles Louis Seeger.* — »Die Klavierwerke von C. V. Alkan, gest. 1888 in Paris« von *H. H. Bellamann.* — »Gabriele d'Annunzio und die italienischen Opernkomponisten« von *Guido M. Gatti.* Eine Besprechung der Libretti, die d'Annunzio den Komponisten Italiens schrieb.

LA REVUE MUSICALE »*Wagner und Frankreich*« (Oktober 1923, Paris). — *Paul Dukas* eröffnet dies 192 Seiten starke Wagner-Heft mit einer Abhandlung, die »den Einfluß Wagners« in historischer und ästhetischer Untersuchung fixiert. Interessant die Beobachtung, daß Wagner in Frankreich eher von den Dichtern als von den Musikern verstanden wurde. Debussy sei jedenfalls der erste gewesen, der sich in »Pelleas und Melisande« vom Einfluß Wagners frei gemacht habe. — »Über Wagner« ist eine allgemeine Würdigung der Musikerpersönlichkeit Wagners von *André Suarès.* »Je weiter Wagner zeitlich zurückrückt, desto mehr beherrscht die Musikergröße in ihm alles andere«. — »Die ersten Freunde Wagners in Frankreich« von *Maxime Leroy.* Neben der Presse, die, im Rossinischen Fahrwasser schwimmend, sich durchaus gegen Wagner stellte, hatte der Meister, als er im September 1859 nach Paris kam, bald eine Gruppe ergebener Freunde gefunden. August v. Gasperini und Léon Leroy hatten Wagner einen Kreis von Freunden zugeführt, die die »Mercredis« Wagners besuchten: Baudelaire, Ch. de Lorbac, Franck-Marie, Emile Ollivier und Frau (Blandine Liszt), Frédéric Villot, Champfleury, Emile Perrin, Jules Ferry. Gounod riet Wagner zu Konzerten und versprach ihm seine Hilfe, er war damals Direktor des Orphéon de la ville de Paris. Berlioz, Nestor Roqueplan kamen nur in flüchtige Berührung mit ihm, Catulle Mendés Challemel-Lacour, Nuitter, V. Cochinat, Pasdeloup kamen häufiger in Wagners kleines Haus in der Rue Newton. Briefe Gasperinis an Leroy und die Antworten darauf zeigen, wie sehr ihnen am Fortkommen Wagners lag und wie sehr ihnen das Wagnersche Werk Herzenssache war. Im folgenden werden die Beziehungen aller Freunde, besonders auch Baudelaires, zu Wagner klargelegt. Die Eindrücke, die die einzelnen Personen, die im Hause Wagners verkehrten, von seiner Frau Minna hatten, werden geschildert und geben teilweise sehr voneinander verschiedene Bilder. — »Unveröffentlichte Briefe an Léon Leroy und Gasperini« veröffentlicht von *Maxime Leroy.* Die Freundschaft mit Gasperini zeitigte eine Reihe Wagner-Briefe aus den Jahren 1859, 1860, 1861, 1865, die für die Forschung von größtem Interesse sein dürften. Ein Brief, den er 1861 nach seiner Rückkehr aus Wien schrieb, spricht von den Hoffnungen auf die Aufführung des »Tristan«. Auch den »Lohengrin« hatte Wagner in Wien zum ersten Male gehört und schreibt darüber wie folgt (der Brief ist französisch): »Ich habe endlich meinen Lohengrin gehört! Oh, wenn Sie dabei gewesen wären! Glauben Sie, ich habe an Sie gedacht! Ich war aufgerüttelt bis in die Tiefen meiner Seele, so daß ich nur Dank und Lob spenden konnte. Kein Orchester der Welt kann sich an die Seite des Wieners stellen: ich weiß, was ich sage! Ich war entzückt von der ersten bis zur letzten Note: dieses Feuer, diese Zärtlichkeit, diese Kraft, dieses Leben — waren prachtvoll! Ich hatte nichts an der Leistung des Orchesters auszusetzen. Das waren alles Freunde. Ich sage dasselbe von den Sängern: Stimmen, herrlicher als alle, die ich kenne; wahre Talente, schon gebildet in der Schule meiner Werke. Endlich — habe ich da unten alles, alles für den Tristan gefunden und alles dies steht mir zur Verfügung ... Ich habe noch den Fliegenden Holländer gehört (ausgezeichnet), vor dem Tannhäuser bin ich geflüchtet, um nicht noch einmal in diesen Beifallssturm zu kommen, der sich schon beim Fliegenden Holländer wiederholte.«

Ein anderer Teil der Briefe handelt von den leidigen Finanznöten des Meisters; einmal braucht er 6000 Fr., um sich das nötige Gleichgewicht zu verschaffen (das Geld erhoffte er sich von den Einnahmen des Tristan in Wien, um es zurückzugeben), ein andermal quält

ihn der Tapezierer mit der Rechnung. Der letzte der Briefe spricht von dem unverlöschbaren Dank, den er dem Adressaten schulde. — »Wagner und sein Pariser Verleger.« Unveröffentlichte Briefe Richard und Minna Wagners. Veröffentlicht von *A. Dubuisson*. Die Briefe sind abgeschrieben und übersetzt von *André Coeroy*. Sie bilden einen hochinteressanten Beitrag zur Wagner-Forschung. Es wird das Verhältnis zwischen dem Verleger Flaxland und Wagner deutlich aufgedeckt und erläutert. Im ersten Brief vom 26. Dezember 1859 bietet Wagner »Tristan«, »Lohengrin« und »Tannhäuser« zum französischen Verlag an. Es scheint sich dann bald ein sehr freundschaftlicher Verkehr angebahnt zu haben, denn Anfang 1860 bittet Wagner Flaxland um den Freundschaftsdienst, ihm 500 Fr. zu leihen. Im übrigen ist Flaxland einer von denen gewesen, die es sich nicht haben verdrießen lassen, Wagner, wo sie nur konnten, zu helfen. Flaxland hat ihn nicht nur ideell, sondern auch in weitestgehendem Maße materiell gestützt. Amüsant ist es zu lesen, daß Wagner, der doch Flaxland erhebliche Summen schuldete, folgendes Schreiben am 27. April 1860 an ihn richtete: ». . . Dies bringt mich darauf, daß ich Ihnen für kleinere Auslagen noch schuldig bin. Genau entsinne ich mich, eines Abends beim Glacier von Ihnen 5 Fr. geliehen zu haben: des weiteren hatten Sie aber wiederholt kleine Unkosten für mich, wie für das angenommene Paket, für die noch sehr zu verdankende Besorgung der Absagungen an meine Mittwochgäste usw. Haben Sie die Güte, meinem Diener, der beauftragt ist, Ihnen die kleine Summe sofort zuzustellen, meine Schuld genau zu nennen . . .« Sehr bald jedoch fing das Verhältnis zu Flaxland an, sich etwas zu trüben, indem nämlich Wagner, in neuer Kalamität, den mit Flaxland gemachten Vertrag ändern und ihm »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Fliegender Holländer« und »Rienzi« für 10 000 Fr. als Abfindungssumme verkaufen will. Flaxland geht auf den Wunsch nicht ein, sondern gibt Wagner für jede Aufführung 250 Fr. Da er jedoch den Meister in ständiger Geldverlegenheit weiß, sendet er ihm eine rotseidene Börse, die Wagner bei einem Besuch so gefallen hatte, mit 3000 Fr. in Goldstücken, die er Minna aushändigen läßt. Minna Wagner schickte zwei Jahre nach der Pariser Zeit an Frau Flaxland zum Danke eine Handarbeit. Alles in allem bildet diese Sammlung von Briefen und die Klärung von Wagners Verhältnis zu Flaxland einen wertvollen Beitrag zur großen Autobiographie Wagners. — »Wagner und die heutige Meinung« von *Henri Lichtenberger*. — »Wagners Pariser Pläne« von *Georges Servières*. — »Richard Wagner und die französische Oper zu Beginn des XIX. Jahrhunderts« von *André Schaeffner*. Autor sucht die Einflüsse aufzuzeichnen, denen Wagner ausgesetzt war, und zeigt an Notenbeispielen wie weit diese auf ihn gewirkt haben. — »Bemerkungen über den französischen Wagner-Roman« von *André Coeroy*. Autor weist nach, wie in der französischen neueren Literatur die Persönlichkeit und das Schaffen Wagners Nachhall fand. — »Die Tannhäuser-Ouvertüre in populären Konzerten« von *Adolphe Julien*. — »Wagner-Häuser in Paris« von *J. G. Prod'homme*. — »Die Beurteilung Wagners durch die französischen Musiker von heute« von *Geneviève Perreau*. Eine Sammlung von Meinungen führender französischer Musiker wie: Roussel, Ravel, Schmitt, Manuel, Milhaud, Honegger und Koechlin. — »Zwei französische Wagner-Parodien« von *Xavier de Courville*. Zwei Parodien gibt es in Frankreich über den »Fliegenden Holländer« und »Die Walküre«. Einige Proben davon zeigen, daß besonders die Walküren-Parodie nicht ohne Witz zu sein scheint.

IL PIANOFORTE Heft 4 und 5 (April, Mai 1924, Turin). — »Arrigo Boito« von *Arturo Pompeati*. — »Über die Wiedergabe klassischer Klavierwerke« von *Luigi Perrachio*. — G. Battista Pergolesi« von *Salvino Chiereghin*. — »Schönbergs ›Pierrot lunaire‹« von *Erwin Stein*. — »Das Musikdrama« von *Gastone Rossi-Doria*.

LA PRORA (*Corporazione delle nuove musiche*) (Februar, März 1924, Rom). — »Tonprobleme von heute« von *Alfredo Casella*. — »Beitrag zu einem neuen musikalischen Stil« von *Alfredo Casella*. — »Einige Bemerkungen zu Pizzetis ›Sonette des Petrarca‹« von *Gastone Rossi-Doria*.

Ernst Viebig

K R I T I K

BÜCHER

GUIDO ADLER: *Richard Wagner*. Zweite Auflage. Verlag: Drei Masken Verlag, München, 1923.

Adlers Vorlesungen erscheinen hier in zweiter Auflage. Über die erste habe ich im Wagner-Jahrbuch 1908 berichtet. Mit Genugtuung stelle ich fest, daß er jene Ausfälle gegen die »Wagneriten«, die dem Buch nicht zur Zierde gereichten, ja, das unschöne Wort selbst, fortgelassen hat. Leider liest man noch auf S. 1 Wiedenfeld statt Biedenfeld; S. 126 Zittau statt Zwickau. Was schlimmer ist: alles, was seit zwanzig Jahren an Neuem hinzugekommen, ist von Adler nicht benützt! Durch die Bände, die Balling ediert hat, ist ja ein ganz neuer »junger Wagner« erstanden. Außer der fis-moll-Fantasie ist alles unbeachtet geblieben: die Ouvertüren, Sonaten, Chöre, die Faust-Stücke, das »Liebesverbot« (nur die zwei lang bekannten Stücke sind erwähnt). Meine Arbeiten über das Leitmotiv in den Feen, besonders im Liebesverbot, sind völlig übergangen, so daß immer noch das Signal des Holländers als das Grundlegende behandelt wird. Ich muß sagen, daß eine so völlige Unkenntnis der Forschung in der gelehrten Welt nicht üblich und empfehlend ist! — Es würde ein Buch nötig sein, um alle Irrtümer Adlers zu berühren. Was soll das heißen, daß Bathilde im »Wieland« eine Personifikation der »Industriekunst« sei? Wiederum auch hier der Irrtum, daß die Musik beim Auftritt Tristans das Tristan-Motiv sei· Aber es kehrt ja niemals später mehr wieder! Es gibt kein Tristan-Motiv. — Wagner verließ nicht am 12. Oktober 1864 München, sondern im Dezember 1865. — Über die Quellen der Meistersinger ist kaum das Dürftigste bemerkt. — Nur eines sei noch gerügt. Der Verfasser gibt Nietzsche recht, wenn er gewisse Tendenzen im Parsifal als »Geschmackskondescendenz zu den katholischen Instinkten seines Weibes, der Tochter Liszts« erklärt. Daß ein Gelehrter heute noch diese Verkehrtheit wiederholt, nachdem uns die Wesendonk-Briefe belehrt haben, daß solche Ideen für »Parsifal« schon 1857—1859 ganz feststehen, muß wirklich in Erstaunen setzen. Doch will ich mit der Anerkennung schließen, daß Adler die Parsifal-Musik gut charakterisiert, wenn er die Partitur als »summum sapientiae« bezeichnet.

Richard Sternfeld

LUITPOLD GRIESSER: *Nietzsche und Wagner*. Verlag: G. Freytag, Wien und Leipzig 1923.

Noch einmal werden die bekannten Zeugnisse zusammengestellt, neue Quellen sind nicht erschlossen. So liegt das Hauptgewicht des ausführlichen, umfangreichen Buches in der Beurteilung, die sich je nach dem Standpunkt des einzelnen in schroffen Gegensätzen äußern muß. Grießer sucht einen Ausgleich, ist aber im Grunde doch nur ein Verteidiger Nietzsches. Die »Geburt der Tragödie« wird eingehend besprochen. Von besonderem Wert sind die Abschnitte über Nietzsches und Wagners Schicksalsgemeinschaft, worin Nietzsches Verrat als eine Judastragödie gedeutet wird, über den Mystiker Nietzsche, über den seltsamen Einklang, der trotz allem zwischen Nietzsches, Goethes, Beethovens und Wagners letzten Zielen herrschen soll. In »vollster Objektivität« glaubt Grießer drei Hauptgründe der Trennung zu erkennen: »die divergierenden geistigen Entwicklungslinien, die große Enttäuschung, die Wagner Nietzsche bereitete, Persönliches«. Ein großer Teil des Buches ist der unerquicklichen Widerlegung ärztlicher Gutachten über Nietzsches Geisteszustand eingeräumt. Bei jeder Gelegenheit wird Nietzsches Zartgefühl und vornehme Gesinnung hervorgehoben. Wenn Nietzsche in Paul Rée und Peter Gast Ersatz für Wagner fand, so wendet er sich aus der Höhe zur Niederung; wenn er sein eigenes Jugendoratorium für »parsifalesk«, für ergreifender als alle Parsifal-Musik erklärt, so mag das als eine vorübergehende Geschmacksverirrung entschuldigt werden. Seine überschwengliche Carmen-Begeisterung darf man nach Nietzsches eigenen Worten nicht ganz ernst nehmen, er lobte aus Bosheit, um damit »Wagner grün und gelb zu ärgern«. Wo bleibt das gerühmte Zartgefühl? Daß die Sternenfreundschaft schwinden mußte, weil Nietzsche neue Wege nach neuen Zielen einschlug, ist zu verstehen. Wo aber bleibt die Vornehmheit in den geschmacklosen, sensationell berechneten, trivialen Überschriften »Der Fall Wagner«, »Nietzsche contra Wagner«? Rohde sah in solchem Verhalten nur Spuren der Erkrankung: »sicher wäre ihm in diesem Falle *diese* Art des Kampfes nach seiner ganzen Natur unmöglich gewesen«. Und diese traurigen Pamphlete wurden nach Wagners Tod geschrieben zum Zeichen, daß jedes Gefühl der Ehrfurcht erloschen war.

Über diese Tatsachen gleiten die Nietzsche-Verehrer leicht hinweg. Auch Grießer weicht aus. Der »Fall Nietzsche« ist genugsam erörtert und erledigt, wenigstens bis greifbare neue Zeugnisse beigebracht werden. Alois Höfler, den der Verfasser S. 223 als seinen Lehrer, Freund und Meister rühmt, hätte an Grießers Buch kaum Gefallen gefunden. Die beiden Schriften »Richard Wagner in Bayreuth« und »Der Fall Wagner« sind in Gehalt und Form durch eine tiefe Kluft, die nicht zu überbrücken ist, voneinander geschieden. Mit dem Urheber ist eine unerklärliche geistige Wandlung vorgegangen. *Wolfgang Golther*

KURT HILDEBRANDT: *Wagner u. Nietzsche. Ihr Kampf gegen das neunzehnte Jahrhundert.* Verlag: F. Hirt, Breslau 1924.

Ein dankbarer und immer noch fruchtbarer Stoff reizte hier zur Betrachtung von einem Standpunkt aus, wie ihn jüngst — mit Recht nicht unwidersprochen — Erich Wolff und Karl Petersen in ihrem im gleichen Verlag erschienenen Buch: »Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart« breit entwickelt haben. Dort war der Ausgang solcher Gesinnung, die in der Entrechtung des Wortes durch die Musik deren Verfall angekündigt sieht, von einer Studie K. Wolfskehls im Jahrbuch für die geistige Bewegung (1912) deutlich ausgesprochen worden. Die tieferen Zusammenhänge mit dem Kreise der »Blätter für die Kunst« schimmern auch in Hildebrandts Buch schon durch mehrfache bedeutungsvolle George-Zitate durch. Literarisches Ästhetentum sieht naturgemäß in Wagners Kampf gegen das 19. Jahrhundert einen Sieg der Musik über die Dichtung nach jahrhundertelangem Ringen in Europa (S. 384), sieht alles und jedes mit den Augen Nietzsches, so Brahms' Persönlichkeit. Hier merkt man besonders, wie aus solchen Voraussetzungen ein mindestens musikfernes, wenn nicht musikfeindliches Buch werden mußte. Nur teilweise berührt wird indes von solcher Kritik, was an geistigen und psychologischen Dingen namentlich im gegenseitigen Verhältnis der beiden Männer aufgedeckt und wie ihre Stellung zur Umwelt umschrieben wird. Da ist vieles überaus scharf gesehen und stets glänzend dargestellt. *Willi Kahl*

MARIO PANIZZARDI: *Wagner in Italia.* Vol. I. Note biografiche, Vol. II. Pagine di storia musicale. »Progresso« Genova 1923.

Das jetzt vollständig vorliegende Werk (dessen I. Band bereits 1914 in erster Auflage erschienen war) ist ein rührendes Dokument übernationaler Kunstbegeisterung. Der Verfasser, Präsident am Appellationsgericht in Genua, hat mit unermüdlichem Fleiße alles zusammengetragen, was die Wechselbeziehungen zwischen seinem Vaterlande und Wagner zu beleuchten imstande ist. Der erste Band vereinigt alle Daten, die die zahlreichen (8) Aufenthalte Wagners in Genua, Venedig, Bologna, Neapel usw. betreffen, und verdankt seine Ergebnisse neben eigenen Nachforschungen des Verfassers vor allem den gründlichen Vorarbeiten von Glasenapp, Kapp und anderen deutschen Autoren. Der zweite Band, der »Italien und Wagner« heißen könnte, schildert an der Hand zum Teil neuer Dokumente den spät einsetzenden und langsam und zäh fortschreitenden Eroberungskampf, den das Werk des Meisters bis zu seinem endgültigen Triumph in Italien führen mußte. Interessant und nicht ohne pikanten Beigeschmack ist die höchstwahrscheinliche Tatsache, daß Wagner sein Erscheinen auf den italienischen Bühnen einem Konflikt zwischen Verdi und dem Dirigenten der ersten Lohengrin-Aufführung in Bologna, Mariani, verdankt. Verdi hatte dem Mariani die von diesem heiß geliebte Wiener Sängerin Teresina Stolz »ausgespannt«. »Daraufhin wandte sich Mariani, vereinsamt in seiner unendlichen Bitternis und in dem Bedürfnis, sein Herz im Strudel einer großen, erhabeneren Kunst zu gesunden und vielleicht aus einem dumpfen Gefühl der Feindseligkeit gegen sein früheres Idol (Verdi), Richard Wagner zu. Und so geschah es, daß die unermeßliche Größe des erhabensten Genius des Nordens den Beweggründen eines bitteren Liebeshandels ihr Erscheinen in Italien verdanken mußte.« (Bd. II, pag. 55.) Daß natürlich auch Italien seine Hanslicks hatte, kann den unseren nicht entlasten, daß aber der schlimmste von diesen der Librettist der »Aïda«, Ghislanzoni, der intime Freund Verdis war, verleiht seinen giftgeschwollenen, ganz unsachlichen Schimpfereien ungewöhnliche Bedeutung. Denn der Verdacht, daß er sich zum Sprachrohr (»portavoce«) *seines* Komponisten machte oder ihm wenigstens zu Gehör schrieb, ist mehr als naheliegend, da sein Fluch gegen die Wagner-Vorkämpfer in jeder Zeile in eine Apologie Verdis umschlägt. Nur einige Proben: »Ein halbes Dutzend impotenter Kapellmeister, die, von den Konservatorien geschaßt, nun ihren unverdauten Ehrgeiz wiederkäuen, ein an-

deres halbes Dutzend hochnäsiger und käuflicher Kritiker haben sich zu Marktschreiern einer Kunstmanier gemacht, die die Negation jeder wahren Kunst ist. Ein Musikverlag in Mailand hegt den echt patriotischen Wunsch, unseren großen zeitgenössischen Meister (V.) zu vernichten und läßt unter ungeheurem Geldaufwand Wagner von einem gewissen Publikum applaudieren und in den Himmel heben. Gefällige und bezahlte Journalisten ... aber das Publikum ließ sich von diesem Schwindel nicht imponieren. Das Kunstwerk der Zukunft ist schon erledigt! Es ist schmerzlich, daß sich einige jugendliche Musiker, geblendet von den Eintagserfolgen dieses Wagner, verführen ließen, seinen unzivilisierten Spuren zu folgen. Aber noch trauriger als dies ist, daß durch diese ästhetische Begriffsverwirrung in Italien jene ununterbrochene Reihe von Meisterwerken abgebrochen wurde, die auf immerdar den unverwelklichen Lorbeer unserer musikalischen Vorherrschaft lebendig zu erhalten schien.« Die entwaffnende Naivität Ghislanzonis wird am besten dadurch unterstrichen, daß diese Ergüsse, wie Panizzardi mit Recht hervorhebt, in dessen Biographie — Marianis, des ersten Wagner-Dirigenten Italiens, zu finden sind! An derartig interessanten Einzelheiten — auch ein unveröffentlichter Brief Wagners an Mariani vom Tag der Bayreuther Grundsteinlegung, dem sechzigsten Geburtstag, ist darunter — sind die beiden Bände so reich, daß aus ihnen unter Hinweglassung alles nur in Italien interessierenden ein recht lesenswertes deutsches Bändchen gemacht werden könnte. *Fr. B. Stubenvoll*

ŒUVRES EN PROSE DE RICHARD WAGNER, *traduites en français par J. G. Prod'homme.* Bd. 12. Verlag: Delagrave, Paris 1924.

Die französische Übertragung, die in den früheren Bänden der »Musik« (zuletzt im Band 50, 1914, S. 161) besprochen wurde, ist nun vollendet: die 10 Bände der Gesammelten Schriften sind sorgsam und geschmackvoll übersetzt. Die Einleitungen zu den einzelnen Bänden schließen sich zu einer Schilderung der schriftstellerischen Tätigkeit Wagners zusammen. Der 12. Band enthält die erste Hälfte der im 10. Band der deutschen Ausgabe vereinigten Schriften (1874—1878) bis zur Abhandlung »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«. Das Vorwort behandelt auf 13 Seiten den ganzen Inhalt des 10. Bandes: jeder einzelnen Schrift sind einige kurze erläuternde Bemerkungen gewidmet. So wird z. B. die tiefgreifende Frage »Was ist deutsch?« durch einige Angaben aus dem inhaltschweren Brief von Constantin Frantz (»Bayreuther Blätter« 1878, S. 149 ff.) ergänzt. Der Meister war mit den Kulturzuständen im neuen Reich sehr unzufrieden; Frantz beantwortete seine Frage vom großdeutsch politischen Standpunkt aus, zum Entsetzen der meisten damaligen Leser der »Bayreuther Blätter«. Die Zeit hat leider bestätigt, wie berechtigt dieses Urteil war — »ces idées nous semblent plus actuelles aujourd'hui«. Im übrigen enthält sich Prod'homme jeder eigenen Zwischenbemerkung und bleibt streng sachlich, wie es dem Ernst der Aufgabe geziemt. Dem Text selber sind wie in den vorhergehenden Bänden nur spärliche, zuweilen ungenaue Anmerkungen beigegeben; so wird z. B. S. 92 das Luther-Lied zitiert: »Ein feste Burg ist *mein* Gott«, oder S. 131 der Trompeter von Säckingen als ein *Roman* Scheffels bezeichnet. Daß Wagners Schriften für den Leser von heute fortlaufender Anmerkungen durchaus bedürfen, habe ich in meiner Ausgabe der Goldenen Klassikerbibliothek (Berlin 1914) und Altmann in seiner Ausgabe der Lebensbeschreibung (vgl. »Musik« Aprilheft 1924, S. 511) gezeigt. Fürs Ausland ist eine ausführliche Erläuterung noch viel nötiger. Zum Verständnis der Wagnerschen Schriften in Frankreich hätte in diesem Punkte mehr getan werden sollen.

Wolfgang Golther

DER ROMAN VON TRISTAN UND ISOLDE *in der bretonischen Urgestalt erneuert* von *Arthur Schurig.* Verlag: Paul Aretz, Dresden 1924.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts treten Tristan und Isolde in der altfranzösischen Dichtung hervor, bald gelten sie überall als das berühmteste Liebespaar. Die französischen Gedichte werden in alle Sprachen übersetzt und mehr oder weniger frei bearbeitet. Im 19. und 20. Jahrhundert erwacht die alte Liebesmär bei Dichtern und Gelehrten zu neuem Leben. Die Tristan-Sage ist daher ein lehrreiches Beispiel der vergleichenden Betrachtung eines Stoffes, der unter verschiedenartigen Voraussetzungen immer neu gestaltet wird. Große Dichter sind besonders in Deutschland damit verknüpft. Über der Überlieferung waltet kein glücklicher Stern: das älteste französische Gedicht, von dem alle anderen abstammen, ist spurlos verschwunden. Die übrigen französischen Gedichte des Mittelalters besitzen wir nur in Bruchstücken. Forschung und dichte-

rische Erfindungskraft müssen versuchen, verlorene Denkmäler wenigstens in ihren Umrissen wiederherzustellen. Beim ältesten Tristan-Gedicht erhebt sich die Frage, welchen Anteil Kelten (Bretonen in Frankreich und Kymren in Britannien) und Franzosen in England und Frankreich an Tristan und Isolde haben. Wir unterscheiden zwei Hauptströmungen der alten Dichtung: die spielmännische und die höfische Darstellung. In der älteren spielmännischen überwiegt der Stoff, in der jüngeren höfischen die seelische Verinnerlichung. Die spielmännische Wendung vertritt in Deutschland um 1170 Eilhard von Oberg, der eine verlorene französische Dichtung getreu übertrug, die höfische um 1210 Gottfried von Straßburg, der dem Trouvere Tomas (einem anglonormännischen Dichter um 1165) folgte. Hinter den Vorlagen der deutschen Dichter liegt der verlorene französische Urtristan, ein Gedicht in achtsilbigen Reimparen, das auf vergleichendem Wege wiederhergestellt werden kann. Um die Erforschung und Erneuerung des französischen Tristan erwarb sich Josef Bédier die größten Verdienste. Sein »Roman de Tristan et Iseult« aus dem Jahr 1900, der zahlreiche Auflagen und Bilderausgaben von Robert Engels und Maurice Lalau erlebte und durch Julius Zeitler (1901) und Rudolf G. Binding (1917) verdeutscht wurde, erzählt in altertümlich gefärbter, hochpoetischer Prosa den Inhalt des Urtristan aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Freilich muß auch diesem bedeutenden und scharfsinnigen Forscher entgegengehalten werden, daß der Inhalt seiner Neudichtung mehr eine Mischung von Szenen der spielmännischen und höfischen Wendung ist als eine stileinheitliche Wiedergewinnung des verlorenen Urgedichts. In Deutschland fand Bédier in Will Vespers Liebesroman von Tristan und Isolde (1911) und jetzt in Schurigs »bretonischer« Urfassung Nachahmer. Der jüngste Tristan-Roman ist durch anschauliche Erzählung und möglichste Vereinfachung ausgezeichnet. Was er ganz subjektiv als spätere, überflüssige Zusätze empfand, hat Schurig ausgeschaltet, auch manche eingreifende willkürliche und unhaltbare Veränderung sich erlaubt. So ist die Fahrt des todwunden Tantris um Heilung ausgeschieden! Den Schauplatz verlegt der Verfasser in die Bretagne, nur Isolde ist eine irische »Wikingerin«. Das britische Kornwall in der Mitte zwischen Irland und der Bretagne, der Heimat Isoldens und Tristans, ist durch die Anlage der Erzählung und durch die gesamte Überlieferung, mit Ausnahme des späten und ganz verworrenen französischen Prosaromans aus dem 13. Jahrhundert, unzweifelhaft gegeben. Wenn Schurig seinen Tristan ins 10. Jahrhundert versetzt, so muß die Wissenschaft durchaus widersprechen. Die literarischen Verhältnisse und Kulturzustände sind vom 12. Jahrhundert nicht loszulösen. Daß die Bretonen jemals einen solchen Roman zu dichten imstand waren, ist unmöglich. Die Bausteine, aus denen die Fabel von Tristan und Isolde gefügt ward, entstammen teilweise inselkeltischer, nur in ganz geringem Umfang bretonischer, in der Hauptsache französischer Umwelt. Der Tristan als Liebesroman in der uns bekannten Gestalt ist die Schöpfung eines französischen Dichters gegen 1150. Das erreichbare Ziel der Forscher und Dichter kommt über diesen Zeitpunkt nicht hinaus, und auch Schurigs Werk kann sich nur als ein neuer Versuch neben Bédier und Will Vesper behaupten. Der Stil Schurigs muß von einigen Entgleisungen gesäubert werden, z. B. S. 20 »dort war es, wo Kurwenal die waschechte Urbanität des guten Europäers sich erworben hatte«! Ein neues Ziel wäre der Versuch, den Urtristan in seiner ursprünglichen Sprach- und Versform, also in achtsilbigen Reimparen nachzudichten. Dazu müßte man sich freilich tief in die altfranzösische und mittelhochdeutsche Dichtersprache einlesen und einfühlen, um etwa so neu zu schaffen wie Wilhelm Hertz in seiner unvergleichlichen und unübertrefflichen Erneuerung von Gottfrieds Tristan. Die Aufgabe erheischt einen Mann von der gelehrten und dichterischen Doppelbegabung eines Bédier und W. Hertz. Und die Lösung wird immer subjektiv ausfallen. Die Tristan-Forschung ist gegenwärtig in neuen Fluß gekommen, die von Bédier und mir in meinem Buche über Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit (Leipzig 1907) versuchten Wiederherstellungen vom Inhalt des Urtristan bedürfen einer gründlichen Nachprüfung und Umänderung. In Anhängen unterrichtet Schurig den Leser über einige wissenschaftliche Fragen, z. B. über die in den Roman verwobenen älteren selbständigen Motive. Die Anführung der wichtigsten »Professorenbücher« sollte nicht unterlassen werden. Nirgends sonst gehen Wissenschaft und Dichtung (vgl. Bédier und W. Hertz) so eng verbunden Hand in Hand, wie bei der Erforschung der Romane von Tristan und Parsifal, die uns durch den Meister von Bay-

reuth so lebendig und unverlierbar geworden sind wie der Faust durch Goethe!

Wolfgang Golther

HANS v. WOLZOGEN: *Lebensbilder.* Deutsche Musikbücherei, Bd. 52. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1923.

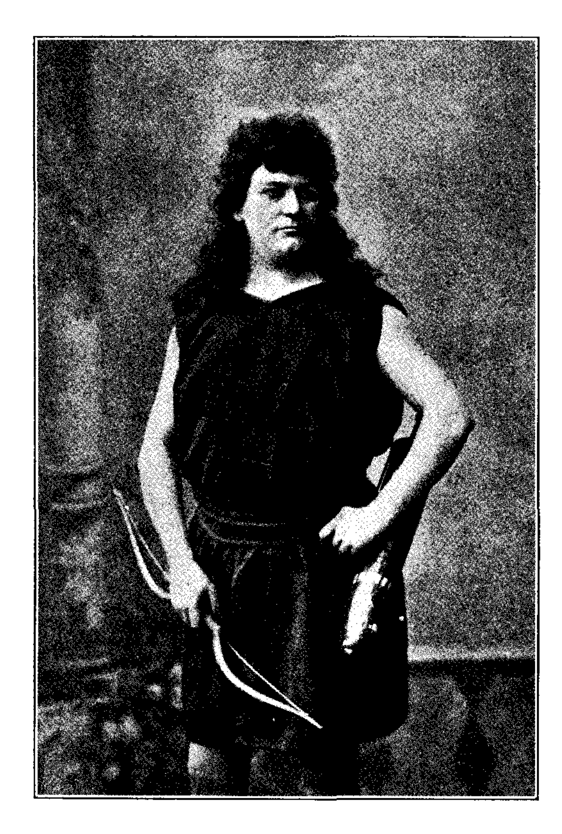
Hans v. Wolzogen erzählt aus seinem stillfriedlichen, innerlich so reichen Leben: aus der Jugendzeit, aus den Lehrjahren, aus der Erntezeit. Ernste und heitere Bilder tauchen auf, verklärt durch Erinnerung und feinsinnige poetische Darstellung. Alt-Berlin mit dem »Schinkelhaus«, der Bauschule steigt idyllisch vor unserem Auge auf. »Ich habe eine sehr glückliche Jugend gehabt. Große, reine Verhältnisse wurden mir vertraut, mit den alten Griechengöttern lebte ich als mit meinen Freunden.« Die Lehrjahre verschlugen Hans v. Wolzogen in den Osten, nach Breslau und Galizien, in eine seiner Art völlig fremde Welt. Die Schweriner Jahre verbanden ihn näher mit dem Theater. Tannhäuser und Lohengrin 1866 mit Niemann in Berlin vermittelten die erste Bekanntschaft mit Richard Wagner; dann die berüchtigte Erstaufführung der Meistersinger 1870. Die Hochzeitsreise 1872 führte ihn fast unbewußt zum ersten Male nach Bayreuth. Um so enger knüpften sich diese Bande 1875 bei den Proben zum ersten Festspiel. Und bald erkannte der junge Gelehrte seinen Lebensberuf, den Dienst am Gral. Über die Beziehungen zu Richard Wagner bringt das Büchlein nicht viel Neues: das meiste hierüber steht schon in den »Erinnerungen an Richard Wagner« und in der kleinen Schrift »Richard Wagner und die Tierwelt«. Von den tiefen Eindrücken der Bayreuther Kunst und Kultur zeugen alle Arbeiten Wolzogens, die er im letzten Abschnitt kurz erwähnt. Sehr anschaulich stehen Bayreuth und Urfeld am Walchensee, die Stätten des Schaffens und der Erholung mit ihrer ganzen Umwelt einander gegenüber. Mit wenigen Worten werden die Gestalten dieser beiden Kreise geschildert. Das ganze Büchlein ist eine nach innen gerichtete Lebensübersicht, die äußeren Ereignisse treten vor dem seelischen Erlebnis zurück. Wolzogens Persönlichkeit in ihrer harmonischen Geschlossenheit, ihrer Klarheit und Milde, ihrer vornehmen, echt adligen Gesinnung und Lebensführung spricht aus jedem Wort, Glaube und Hoffnung leuchten unzerstörbar auch über seinem Lebensabend: »Deutsches Hoffen, deutscher Glauben geleiten mich bis zum Ende meines Lebenstraumes, und ich blicke aus dem Dunkel in die Helle!« Hans v. Wolzogen ist die reinste Verkörperung des deutschen Idealisten. Aus der erhabenen Welt der deutschen Klassiker, Schiller und Schinkel ererbte und erwarb er sich seine im Dienste Richard Wagners bewährte Gesinnung! Der Bayreuther Geist, der von Wagner aus dem Kunstwerk erhoffte Kulturgedanke ward in Wolzogens ganzem Schaffen Ereignis. Das Buch enthält drei Bilder des Vier-, Fünfzehn- und Sechzigjährigen. Die »Musik« widmete im 8. Jahrgang I (1908) S. 78 ff. dem Sechzigjährigen einen von Kurt Mey verfaßten Aufsatz, der zur Ergänzung nachzulesen ist.

Wolfgang Golther

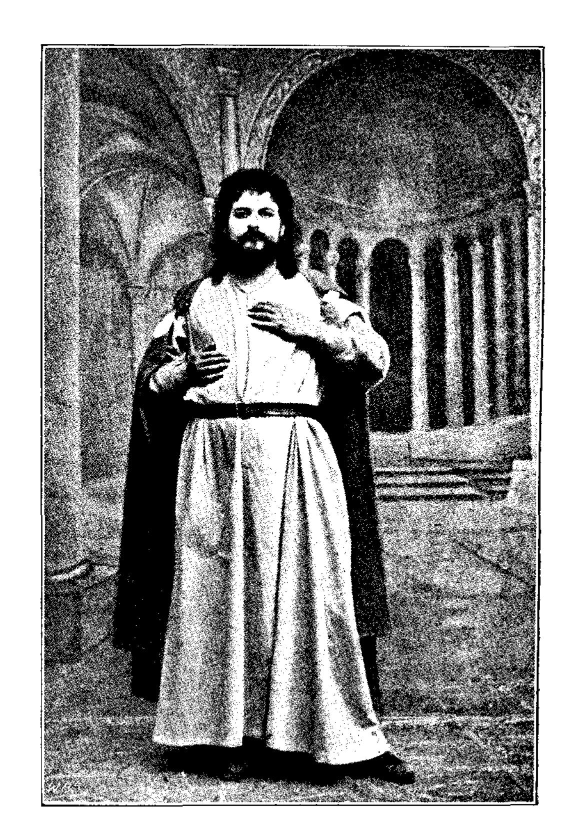
MUSIKALIEN

FAKSIMILEDRUCKE BERÜHMTER MUSIKERHANDSCHRIFTEN. *Beethoven:* Klaviersonate (Fis-dur) op. 78; *Schubert:* Partitur der h-moll-Sinfonie; *Brahms*: Vier ernste Gesänge op. 121; *Wagner:* Partitur des Siegfried-Idyll. Verlag: Drei Masken Verlag (A.-G.), München.

Seit einigen Jahren widmet sich der Drei Masken Verlag in besonderem Maße der Faksimilereproduktion von vollständigen Handschriften der Meisterwerke unserer großen Musiker. Die Drucke sind derartig vollkommen hergestellt, daß man fast nicht mehr eine Kopie, sondern das Original in Händen zu halten glaubt. So bilden sie Dokumente von unendlichem graphischen und psychologischen Reiz. Auf Beethovens merkwürdig reinliches Manuskript seiner zweisätzigen Klaviersonate op. 78 folgt Schuberts h-moll-Sinfonie. Besonderem Interesse dürften die wenigen Partiturtakte des Scherzos dieser vollendet »Unvollendeten« begegnen, wie auch die Veröffentlichung der erhaltenen Skizzen zu den drei Sätzen dieses genialen Torso. Das Scherzo samt dem Trio ist in diesen Skizzen fast vollständig enthalten. Brahms' letztes Werk, die Handschrift zugleich Konzept und endgültige Niederschrift, ergreift den Betrachter durch seinen monumentalen Duktus. Eine Kostbarkeit von eminentem Reiz ist die Urschrift von Wagners Siegfried-Idyll, die bisher im Archiv von Wahnfried vor den Augen der Welt verborgen gehalten wurde. Das Manuskript ist fraglos die zierlichste Niederschrift, die es von dem Kalligraphen Wagner gibt. Und die reizende Fassung des Titels, wie die Bezeichnung des sinfonischen Geburtstagsgrußes als »Symphonie« wird auch dem Kenner Wagnerscher

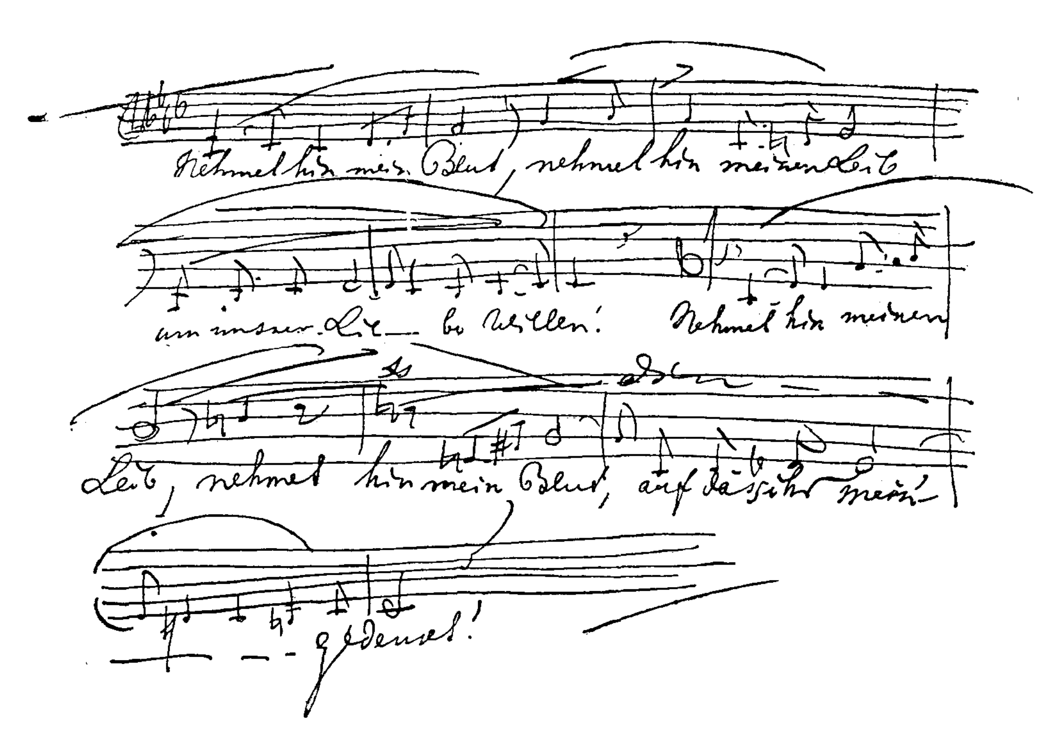


Hermann Winkelmann



Theodor Reichmann

Die Darsteller des Parsifal und Amfortas bei der ersten Aufführung des Parsifal in Bayreuth, 1882



Die Abendmahlsworte aus Parsifal in Richard Wagners Handschrift

Schöpfungen eine Überraschung bringen. — Die Drucke, vom Verlag mit erlesenem Geschmack eingekleidet, werden ohne jeden philologischen Apparat dargeboten.

Richard Wanderer

GIUSEPPE TARTINI: *Op. 1 Nr. 8, Sonate für Violine und Klavier, herausgegeben von Paul Klengel.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Diese 5. Nummer der von Klengel herausgegebenen »Alten Sonaten« sei für Konzert und Haus aufs wärmste empfohlen. Das lang ausgesponnene einleitende Adagio ist eine wahre Perle edelster, zum Herzen gehender Melodik. In der Erfindung sehr glücklich ist der zweite Satz, eine frische Korrente, die ziemliche Ansprüche an die Doppelgrifftechnik und den Lagenwechsel stellt. Anmutig ist der im Zwölfachteltakt stehende Schlußsatz. Die Ausarbeitung des bezifferten Basses ist geschmackvoll, jedenfalls nicht überladen.

Wilhelm Altmann

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Sonate C-dur für Flöte und Klavier.* Verlag: Julius Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Nach dem in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrten Autogramm hat der virtuose Soloflötist der Wiener Staatsoper Ary van Leeuwen diese Sonate frei bearbeitet, zum Vortrag eingerichtet und zum ersten Male hier herausgegeben. Die dreisätzige Sonate (Allegretto, Andantino, Allegro) ist ein frisches Werkchen, das an der Schwelle zur klassischen Zeit steht und in der Bearbeitung Leeuwens Flötisten und Klavierspielern sichtliche Freude machen wird. Leeuwen kennt sein Instrument aus dem Fundament. Die Bearbeitung der Flötenstimme verrät vor allem in den Ligaturen den Meister. Die Klavierbegleitung ist einfach gehalten, in der Regel folgt die rechte Hand in konsonanten Intervallen der Flötenstimme. Die Sonate ist eine Bereicherung unserer Kenntnis der vorklassischen Literatur.

E. Rychnovsky

F. A. MAICHELBEK (1702—1750): *Zwei Klaviersonaten op. 1 Nr. 1 und 2. Sonata a quattro* (Präludium, Largo, Buffone und Giga). Für Violine mit Klavierbegleitung. Bearbeitungen von *Wilhelm Weckbecker.* Universal-Edition, A.-G., Wien u. Neuyork.

In der Vorrede zu seinen acht Sonaten, die »sowohl auf denen Kirchen- als Zimmer-Clavieren zu gebrauchen und in unterschiedliche Gemüths- und Ohren-ergötzende Stuck ausgetheilet seynd«, schreibt der Komponist, es möge der, »welchem der Baß in etwas zu gering in etlichen Stucken vorkommnete«, »noch mehrere Kunst und Geist haben, dem mangierenden Baß andere noth- oder nicht nothwendige Accord beyzubringen«. Von der hiermit gegebenen Erlaubnis hat Weckbecker in den beiden Klaviersonaten einen nicht übermäßigen, dafür aber um so geschmackvolleren Gebrauch gemacht. Die Violinsonate ist aus drei Clavicembalosonaten zusammengestellt und in Händelscher Art ausgestaltet worden. War die Berechtigung hierzu trotz der erwähnten Vorrede zweifelhaft, so sind immerhin auf diese Weise ein paar noch heute wirkungsfähige Melodien mit gutem Gelingen einander gegenübergestellt und durch klangvolle Einkleidung vor unverdienter Vergessenheit bewahrt worden.

Richard H. Stein

YRJÖ KILPINEN: *31 Lieder.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kilpinen, ein äußerst farbenreicher Künstler, kein Problem. Er schreibt, wie viele andere, Liebes- und Abendlieder, besingt den Mond, die Waldstille, den Sommermorgen. In vier umfangreichen Heften erkennt man, daß die Grundlage seiner Beanlagung eine volksmäßige ist, täuscht sich aber, wenn man nur Folklore in ihr sucht, wie sie sich etwa im Liede »Beim Scheiden« kundgibt (sie ist übrigens melodisch interessant, bei der nordischen Folklore ist der Rhythmus im Hintergrund). In der »Kirchfahrt zur Weihnachten« wird er naturalistisch. Am intensivsten gelang ihm die »Nacht«. Das gespensterhafte Schreiten und Drängen der Begleitung mit der nur spärlich eingestreuten Stimme, monoton oder aufseufzend oder klagend, ein Kunstwerk, ohne neue Mittel. Als vielseitiger Künstler bringt er es zuwege, auch trivial zu sein; einer so reichen Begabung gegenüber wird man nachsichtig.

LIEVEN DUVOSEL: *»Grab und Taufe«; »Sterbender Wald«.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das eine mit theatralischer Arpeggiendekoration als Einleitung und zur Schau getragener Antithese: Grab und Taufe. Das andere hochdramatisch, mit Pathos wagnerisierend und voller Zweiunddreißigstel, wenn im Text der Wind weht. Wie gerne wird man diese Musik singen!

Erich Steinhard

OPER

BERLIN: Die einzige während des Monats Mai hier gehörte neue Oper war Paul Graeners: »Don Juans letztes Abenteuer«, und auch dies Werk kann man nur sehr bedingt als »neu« bezeichnen, ist es doch schon vor einem Jahrzehnt etwa an verschiedenen Bühnen gegeben worden, mit einem Erfolg, der ihm bei seinem verspäteten Erscheinen in Berlin nicht treu geblieben ist. Man ist dieser Art Oper zur Zeit schon entwachsen. Ein stundenlanger Sprachgesang mit wenig, zu wenig und zu kleinen melodischen Inseln ermüdet durch seine Einförmigkeit im klanglichen und architektonischen Sinne. Zugegeben die Gewandtheit im Gebrauch dieser Schreibart; aber den meisten Hörern von heut fehlen in der Graenerschen Partitur die breiten melodischen Flächen, die wirksam aufgebauten, die Kontrastklänge und -stimmungen nutzenden Szenen und Akte. Zu sehr wird man an sorglose, mit leichter Hand hingeworfene Improvisation erinnert, zu wenig macht sich die gestaltende Kraft geltend. Dazu kommen die Mängel des Textbuches, das ein gutes dramatisches Motiv nicht zu einer fesselnden und überzeugenden Handlung auszubauen versteht. Alles in allem, ein enttäuschender Eindruck. — Aus der Staatsoper wäre nur über eine Neueinstudierung der Mozartschen »Entführung« zu berichten. Das herrliche Orchester unter *Kleibers* lockendem und schmeichelndem Stab entzückt das Ohr. Auf der Bühne die Herren *(Tauber, Helgers, Henke)* vorzüglich, den Sängerinnen *(Irene Eden, Else Knepel)* merklich überlegen. Neue Dekorationen und Kostüme von *Aravantinos* nehmen für sich ein durch ihren kultivierten Geschmack, durch ihre phantastische, romantische, orientalische Märchenstimmung, ihre sozusagen Mozartsche Feinheit. *Hugo Leichtentritt*

DORTMUND: Die »*Dortmunder Musikwoche*« begann, nach einem Vorspruch des Unterzeichneten, mit einer Erstaufführung von Rezniceks »Ritter Blaubart«, der dramatisch-technisch bedeutend erschien, aber rein musikalisch enttäuschte und dem anwesenden Komponisten lebhafte Hervorrufe brachte. Das Stadttheater brachte ferner noch Ettingers »Judith« heraus. In beiden Aufführungen feierten die Dirigenten *Kolisko* und *Wolfram*, der Spielleiter *Himmighoffen*, das Bühnenbild *Hans Wildermanns* und die Sänger und Darsteller *Moog*, *Ulbrig*, *Günther-Braun*, *Türk* und *Engelke* Triumphe. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: *Franco Alfanos* »*Sakuntala*« erlebte hier ihre reichsdeutsche *Uraufführung*. Das Schauspiel des Kalidasa, nach dem der Komponist sein Buch selbst bearbeitet hat, zeichnet sich weniger durch dramatische Kraft als durch starke legendäre Wirkung aus. Die Fassung ist größtenteils sehr geschickt und kommt der Stimmungstrunkenheit eines Italieners bestens zustatten. Ein schlimmer Fehler ist dem Autor allerdings im zweiten Akt unterlaufen: der für alles Folgende so überaus wesentliche Fluch wird hinter der Szene gesungen. Nicht nur dieser Brennpunkt der Handlung, sondern auch die Entwicklung und Motivierung der weiteren Vorgänge müssen dem unvorbereiteten Hörer dadurch unverständlich bleiben. Vielleicht wäre dieser Mangel aber schon durch Zweiteilung des Bühnenbildes zu beheben. Der erste Akt umfaßt die jäh erwachende Liebe zwischen Sakuntala und dem König und das heimliche Ehebündnis. Der zweite bringt die wichtige Szene, da ein mächtiger Priester über Sakuntala wegen der Nichterfüllung der rituellen Pflichten den unheilvollen Fluch ausspricht, daß sie aus des Königs Gedächtnis verbannt sein solle. Er schließt mit Kanvas Weissagung ihrer Mutterschaft und ihrer Sendung an den König. Der dritte Akt zeigt den König als Opfer halbwacher quälender Erinnerungen einer Liebe, die für ihn schon tot ist. Als die innere Läuterung in ihm vollzogen ist, hat das Schicksal bereits seinen Lauf genommen: die Verstoßene weilt nicht mehr auf dieser Erde. Aber das Band ist nicht zerrissen — Priester bringen ihren Sohn, der einst der gütige Herrscher der sieben Inseln sein wird. Das Schaffen Alfanos wird von Adolf Weißmann (»Die Musik in der Weltkrise«) sehr treffend gezeichnet durch die Bemerkung, daß er zwischen dem Feinen und dem Wirkungsvollen vermittle. Anklänge an Bekanntes sind von verblüffender Knappheit. Puccini, der mitunter die Deklamation leicht beeinflußt, wird im allgemeinen umgangen. An Stelle von dessen genialer Lockerheit treten Ernst und Tiefe. Wohl bricht in charakteristischen Floskeln immer wieder das Italienertum durch. Aber man merkt doch den starken zusammenstraffenden Einfluß deutscher Art. Von seinem Lehrer Jadassohn hat er wohl eminentes satz-

technisches Können, aber keinen Akademismus geerbt, seinem anderen Lehrer Reger folgt er nur vereinzelt in der Komplikation des Stimmengeflechts. (Der auffallend dürftig gefaßte Klavierauszug gibt allerdings hiervon nicht das mindeste Bild.) Stärker machen sich impressionistische Anregungen bemerkbar. Es ist das ernste Suchen nach eigenen Wegen eines feinsinnigen Musikers, dem vorläufig noch ein letztes zur Note der Persönlichkeit fehlt. Die ganze Art ist gemäßigt modern, die Linienführung nicht allzu breit, doch von edler Melodik. Die Harmonik ist — ohne eigentlich neuartig zu sein — kühn und apart. Der Chor (eine heikle Aufgabe!) wird sehr oft als Stimmungsfaktor ausgewertet. Die stellenweise etwas massive Instrumentation ist oft von unerhört schöner Klangpracht. Den legendären Charakter beleben glücklich von starkem Temperament erfüllte dramatische Steigerungen. Als bedeutende Höhepunkte sind das poesieerfüllte Liebesduett am Schlusse des ersten Aktes und die große Szene der verlassenen Sakuntala im zweiten Akt zu bewerten. Auf jeden Fall das Werk eines Künstlers, der durch Können und Ernst unbedingte Beachtung verdient.
Erich Orthmann erfüllte die mit Schwierigkeiten reichlich gespickte Partitur mit blühendem Leben. Das Orchester trug allerdings stellenweise etwas robust auf. *Julie Schützendorf-Koerner* und *Josef Kalenberg* führten die umfangreichen, doch sehr dankbaren Hauptpartien glänzend durch. Die kleineren Rollen waren charaktervoll besetzt, der Chor hielt sich zufriedenstellend. *Willy Becker* gab dem legendären Geschehen sichere dramatische Gestaltung. Die Bühnenbilder *Theodor Schlonskis* gaben einen größtenteils geschmackvollen Rahmen.

Carl Heinzen

HALLE a. S.: Die letzten Monate standen ganz im Zeichen Richard Wagners. Die »Meistersinger« und »Parsifal« beherrschten den Spielplan. Einen ganz vortrefflichen Hans Sachs besitzt unsere Bühne in *Fritz Kerzmann*, der auswärtige Kollegen, die sich neben ihm hören ließen, in den Schatten stellte. Eine gute Eva bot *Hilde Voß*. Ungleich war noch *Heinz Prybit* als Pogner und *Fritz Berghof* als Walter Stolzing. Letzterer hat oft hervorragende Momente, dann bietet er wieder hier und da Farbloses. Kapellmeister *Fritz Volkmann* liebt es, das Zeitmaß des Vorspiels und mancher Stellen schneller zu nehmen, als die Tradition und die Angaben des Meisters es uns bisher fühlen ließen. Nicht gerade zum Vorteile der Meisterpracht. Anderes brachte er dagegen recht ausdrucksvoll zur Geltung. — Im »Parsifal«, den *Oscar Braun* sehr stimmungsvoll leitete, lernten wir unsere Kundry, *Maria Günzel-Dworski*, überaus schätzen. Gut waren auch Fritz Kerzmann als Amfortas, Fritz Berghof als Parsifal, den allerdings der Hamburger Sternitzer-Perron noch übertraf, *Fritz Kaufmann* als Titurel. — Julius Bittners »Höllisch Gold« läßt den Wunsch rege werden, noch andere Werke des Wiener Meisters kennen zu lernen. Die Rollen des Singspiels waren mit *Heinrich Böhmer* (Frau), *Charlotte Böcker* (Hexe), *Fritz Kerzmann* (Mann) und *Fritz Berghof* (Teufel) sehr gut, der Ephraim mit *Otto Wudtke-Braun* leidlich gut besetzt. – In der ausgegrabenen und restaurierten Oper »Der Herr Kapellmeister« von Paër-Dr. Kleefeld hatte unser trefflicher Regisseur Gelegenheit, als »Kapellmeister Barnaba« zu glänzen. *Martha Kolb*, unsere Opernsoubrette, hat ein entzückendes Stimmchen, übertreibt aber zuweilen als Darstellerin, so daß die Leistung nicht immer *stilvoll* bleibt.

Martin Frey

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters hat sich des Gedenktages für *Richard Strauß* nur mit Schüchternheit erinnert. Verlegenheiten, die sich aus dem stark gelockerten Ensemble ergeben und den Spielplan ohnehin verdächtig beeinflussen, kommen hinzu. Nach einem Anlauf mit der »Salome« ist der Vorsatz zugunsten der »Frau ohne Schatten« bereits wieder zunichte geworden. So wird denn unsere Oper, die alles bisherige von Strauß außer seinem »Guntram« sich zu eigen gemacht, mit der »Ariadne« gerade am Geburtstage des Meisters ihm ein pflichtgemäßes Opfer darbieten. *Georg Baklanoff* als Ausnahme unter der Gastspielfülle, der als Godunoff die vollendete Einheit des Darsteller-Sängers bekundete, die er eben zuvor an der Volksoper als Rigoletto und Scarpia bei schärfster persönlicher Prägung bewiesen. An diesem Institut, wo die Operette in allen Graden dem Publikumsgeschmack dient, hat letzthin auch *Richard Tauber* mit der Ganzheit seines Künstlertums neben dem bestechend Materiellen vor allem im »Evangelimann« —immer eine künstlerische Oktave über der Umgebung — seine einheitliche Gesamtentfaltung auch als Tragiker erkennen lassen.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Ein kapitales Stück Arbeit von hohem künstlerischen Ausmaße hatte unsere Städtische Oper jüngst mit der Einstudierung von Franz Schrekers Erstlingsoper »Der ferne Klang«, die unter den Augen des Dichterkomponisten die letzten Proben und die Aufführung erlebte, als ein Ruhmesblatt ihren Annalen einzufügen. Dem komplizierten musikalischen Teile war unter der Obhut *Rudolf Krasselts* eine ganz besondere Sorgfalt gewidmet worden, während die Bühnenvorgänge durch *Hans Winkelmann* auf das zweckmäßigste geordnet waren und *Emil Pirchan* den vornehmen dekorativen Rahmen besorgt hatte. Die Darsteller, voran die Gattin des Komponisten, *Maria Schreker*, als Greta und *Paul Stieber-Walter* als Fritz mitsamt dem Orchester fügten sich dem anspruchsvollen Format des Musikdramas eindrucksvoll ein. Die Aufnahme der örtlichen Neuheit bei der hiesigen Presse war geteilt. Gewiß fesseln deren bühnenwirksame Situationen und reich kolorierte musikalische Untermalungen. Doch bleibt das Ganze Stückwerk, in seinen Partien ungleichwertig und nicht aus dem Vollen geschaffen.

Albert Hartmann

KÖLN: Von der Oper ist nur zu berichten, daß *Otto Klemperer* nun vorläufig nicht nach Berlin geht, sondern nach Wiesbaden ans Staatstheater, und daß *Eugen Szenkar* von der Berliner Großen Volksoper als Erster Kapellmeister in Köln verpflichtet wurde. Eine nicht gerade dramatisch blutvoll durchlebte, aber im Orchestervortrag fein behandelte Tristan-Aufführung, noch mehr sein abgeklärtes Mozart-Spiel (»Entführung«) empfahlen ihn für den Posten. Man erwartet von Szenkars Wirken eine rege Arbeit auf allen Gebieten und die längst ersehnte Bereicherung und Erneuerung des Spielplans. An Neueinstudierungen ist lediglich Nicolais »Lustige Weiber« zu verzeichnen. Die Freie Volksbühne brachte unter dem neuen M.-Gladbacher Operndirigenten *Fritz Zaun* Pergolesis »Magd als Herrin« mit den Originalrezitativen, der Bühnenvolksbund Kreutzers »Nachtlager«.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Mit einer Neueinstudierung des »Nibelungenringes« hat die Oper des *Stadttheaters* ihre Tätigkeit vor der Sommerpause abgeschlossen. Auswärtige Gäste wie *Schorr*, *Löltgen*, *Vogelstrom*, *Melanie Kurt* u. a. gaben unter *Klaus Nettstraeters* schwungvoller Leitung diesen Abenden festliches Gepräge. Die Inszenierung hatte leider immer noch den alten, stark provinziellen Anstrich. Auch der »Rienzi« ist neu in den Spielplan aufgenommen. Zu erwähnen ist ferner Wolf-Ferraris »Schmuck der Madonna«, Tschaikowskijs »Eugen Onegin« unter *Ernst Kunwalds* Leitung und die *Uraufführung* einer recht wirkungsvollen Pantomime »*Der Pakt der Pierette*« mit einer gut gemachten Musik von *Richard Kursch*. — In der »*Komischen Oper*« brachte die Aufführung des blutrünstigen Tiefland-Ablegers »Graziella« von *Mattausch* eine bittere Enttäuschung. Doch ist der Komponist ein ausgezeichneter Dirigent und wird uns, als erster Kapellmeister für das Institut verpflichtet, zweifellos gute Dienste tun. Wirklich stilvolle Aufführungen von »Don Pasquale«, »Fra Diavolo«, Ferraris »Neugierigen Frauen« und anderen schönen Dingen zeugten wieder von dem hohen künstlerischen Ernst des jungen Unternehmens. Entzückende Wiedergaben halb vergessener Strauß-Operetten wie »Cagliostro«, »Eine Nacht in Venedig« usw. bahnen einen vollständigen Strauß-Zyklus an. Die Schwäche der »Komischen Oper« liegt vorläufig in ihrem Orchester, das einer starken Auffrischung des Streichkörpers bedarf. Sie soll im Lauf der Sommermonate zur Tat werden. Da auch im Stadttheater Neuverpflichtungen und sonstige Vorbereitungen im Gange sind, verspricht die kommende Spielzeit in beiden Opernhäusern Gutes.

Otto Besch

LEIPZIG: Die Oper bereitet ein den Mitteln entsprechendes *Strauß-Fest* in kleinerem Umfang vor. Nebenher gab es ein paar Neueinstudierungen älterer Repertoireopern, wozu eine innere Notwendigkeit nicht vorlag. Eine von *Brügmann* besorgte Inszenierung des »Tannhäuser« hat wenig Beifall gefunden.

Hans Schnoor

MÜNCHEN: Die wohlgelungene Neueinstudierung von Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« mit *Nicolai Reinfeld* und *Maria Müller*, einer Künstlerin von ganz seltenen Qualitäten, ist das einzige erwähnenswerte Ereignis. Sie ragte hervor aus dem Durchschnitt der Repertoirevorstellungen mit den in der Frühjahrszeit üblichen Gästen, von denen *Beatrice Dart* (Zürich) als Bewerberin für das Koloraturfach außerordentlich gefiel.

Hermann Nüßle

PARIS: Die Oper hatte für die Karwoche unter Leitung von *Philippe Gaubert* den »Parsifal« in ihren Spielplan aufgenommen, der, am 2. Januar 1914 zum erstenmal hier aufgeführt, im selben Jahr 35 Vorstellungen erlebte. Diese Wiederaufnahme war ein Triumph für alle Teile, und die Einnahmen gingen mitunter bis auf 50 000 Fr., eine Zahl, die in der Oper noch nie erreicht wurde. Man fand drei der Hauptdarsteller von 1914 wieder: Fräulein *Demougeot* (Kundry), die Herren *Franz* (Parsifal) und *Delmas* (Gurnemanz); die übrigen Rollen waren mit den Herren *Rouard* (Amfortas), *Huberty* (Klingsor) und den Damen *Berthobn*, *Monsy*, *Caro*, *Cros*, *Laute-Brun* usw. (Blumenmädchen) besetzt. — Nach dem sich täglich bestätigenden Erfolg des *Henry Rabaudschen* »L'appel de la mer« (nach der Novelle »Riders of the Sea« von J. M. Synge) hat die Komische Oper neben *H. Bachelets* »Quand la cloche sonnera« eine Operette von *Nuitter* und *Offenbach* »Les Bavards« aus dem Jahre 1861 zur Aufführung gebracht. Dieses ursprünglich einaktige Stück, dessen Stoff Calderon entlehnt, wurde auf zwei Akte erweitert, nachdem es seinerzeit in Bad Ems gegeben wurde. Danach fand 1890 nochmals eine Aufführung im Théâtre des Menus-plaisirs statt. Seitdem hat sich kein Mensch darum gekümmert. Ob die Komische Oper, die heut wahrlich andere Ansprüche und Aufgaben zu erfüllen hat, recht getan hat mit dieser Wiederaufnahme? Es ist erlaubt, daran zu zweifeln. Der Empfang war übrigens nicht ungünstig, denn die kleine Partitur birgt Stellen, die mit zum Besten Offenbachs gehören. — Die Petite Scène unter der Direktion von *Xavier de Courville*, einem Sucher nach Neuem, Unbekanntem und ein Gelehrter, hatte sein Stammpublikum zur Aufführung eines reizenden, leider ganz vergessenen Werkes »Jugement de Midas« von *Grétry* (Libretto von *d'Hêle*) eingeladen, das 1778, im gleichen Jahr, als Mozart in Paris war, uraufgeführt wurde und damals einen großen Erfolg zeitigte. Die Ouvertüre ist schildernder Art, wunderliche, seltene Programmusik, dazu bestimmt, den Sonnenaufgang zu malen, und ist wohl mit das Reizvollste dieser entzückenden Arbeit. — Vermerkt sei noch als Kuriosität die »Vorstellung« der »Salome« in einem Kino der Boulevards. Die Wiedergabe auf der Leinwand ist unzweifelhaft stark diskutalel. Die Technik der »fünften Kunst« ist zu verschieden von der des Theaters und muß den dramatischen Charakter eines solchen Werkes vernichten. Was die musikalische Anpassung anbelangt, die unstreitig sehr geschickt ist (man sagt uns nicht, ob sie von *Richard Strauß* selbst), so glaube ich, daß sie einer Zuhörerschaft, die die »Salome« auf einer Opernbühne genossen hat, nicht minder gefallen kann.

J. G. Prod'homme

STETTIN: Der Kehraus der Opernspielzeit brachte so gut wie kein frisches Blut in die Repertoireverlegenheit der Provinzbühne. Neben Jubiläumsabenden (»Fledermaus«, »Verkaufte Braut«) fesselten die Wagner-Festspiele (»Ring des Nibelungen«) mit Gästen wie *Jacques Urlus*, *Frieda Leider*, *Adolf Schöpflin* u. a. Auch die Richard Wagner-Gedächtnisstiftung glänzte mit einer besonders eindrucksstarken Tristan- und Meistersinger-Aufführung mit bekannten Namen in der Rollenbesetzung. »Carmen« wurde durch *Mafalda Salvatini* besonders pikant gemacht. Abwechslung bot der »Schleier der Pierrette« mit Dohnanyis Musik und hervorragender Tanzkunst (*Semmler-Ensemble*). Ein Bühnenarbeiterstreik brachte einer Götterdämmerung-Aufführung besonderes Gepräge. Endlich ist *Jean Mergelkamps*, unseres ausgezeichneten Heldenbaritons fünfundzwanzigjähriges Bühnenjubiläum im Zusammenhang mit seiner reifen Hans Sachs-Partie in den Meistersingern zu verzeichnen. Das Ende der Spielzeit soll eine Richard Strauß-Woche bilden.

Erich Rust

STUTTGART: *Hans Pfitzner* hat sich mit voller Liebe auf Marschners Werke geworfen, »Hans Heiling«, »Templer und Jüdin« und jetzt der »Vampyr« sind von ihm für die deutsche Bühne eingerichtet worden, wobei es sich um einschneidende Änderungen, übrigens nur beim »Templer«, bei den beiden anderen Werken um die notwendige Reinigung bzw. Wiederherstellung der Originalgestalt handelte. Es ist in der Tat etwas anderes, ob ein Theater gelegentlich einmal sich der Verpflichtung entledigt, ein dem Namen nach wohlbekanntes, sonst aber fast ganz in Vergessenheit geratenes Lieblingsstück früherer Zeiten wieder aufzufrischen oder ob eine Persönlichkeit von der Bedeutung eines Pfitzner, der es zu einem Teil seiner Lebensaufgabe gemacht hat, das Publikum zum Glauben an die Heilkräfte der romantischen Oper zu erziehen, sich an die Erneuerung eines Werkes vom Schlage des »Vampyr« macht. In letzterem Falle ist der große Vorteil gewonnen, daß es

sich niemals um eine Aufführung von gewöhnlichem Charakter handeln kann. Von bestimmten künstlerischen Anschauungen ausgehend, neben tiefem Verständnis, vor allem auch die herzliche Liebe zu dem Kunstwerke mitbringend, ist es für Pfitzner gar nicht anders möglich, als daß er durch sein Beispiel den besten Einfluß auf alle Mitwirkenden ausübt, sie gegenseitig anstachelt und damit das schönstmögliche Ergebnis mit den vorhandenen Mitteln zustande bringt. So ist es bei der hiesigen Vampyr-Aufführung gewesen, die in vielem musterhaft, durchweg ungemein wohltuend verlief und die, den Schwerpunkt weder auf das Szenische noch auf das Musikalische verlegend, sondern beiden Faktoren gleichermaßen gerecht werdend, sehr wohl geeignet war, landläufiges Urteil über Marschners Oper richtigzustellen. *Gegen* Pfitzner muß ich mich freilich zu der Ansicht bekennen, daß ich eine dauernde Rettung des Vampyr, dieses auf dem Boden der Schauerromantik gewachsenen, neben ganz prächtigen Musikstücken doch eben auch viel Konventionelles und der dichterischen Eingebung entbehrenden Holländer-Vorläufers nicht für möglich halte. Die Zeit wird's zeigen. Dieser Vampyr, der weder den Mut hat, der Hölle zu trotzen, noch auch eine Spur von Reue offenbart, sondern einfach seinem bestialischen Triebe nachgebend, seine beiden Opfer abseits lockt und totbeißt, erweckt durch nichts unser Mitgefühl, wohl aber unseren Abscheu. Hier, nicht bei Strauß oder Schreker, hat man die unverfälschte Perversität. Man getraut sich heute kaum noch, den Vergleich mit dem Kino anzuwenden, aber hier drängt er sich auf. Und richtig: die Geschichte dieses Vampyr ist auch bereits im Kino sichtbar gemacht worden. Man muß also schon echter Schwärmer, d. h. für bestimmte Dinge blind geworden sein, wenn man das nicht mehr auf die Wagschale legt. Wir wollen aber den goldenen Mittelweg einschlagen und gern zugeben, daß es ein Unrecht ist, Marschners Vampyr einfach ruhen zu lassen. Wenn er nicht edelstes Gut ist, so ist er doch noch weniger wertlos. Zum Glück gibt es immer noch Sänger, die aus einer solch famosen Partie, wie sie der Vampyr selbst ist, etwas zu machen wissen. Das hat *Heinrich Rehkemper* gezeigt, obgleich an ihm das Faszinierende der Persönlichkeit zu vermissen war. Und wenn Emmys Romanze, der Geisterchor im ersten Bild, die Trinkerszene im dritten Bild u. a. nicht mehr auf ein unbefangenes Publikum wirken, dann ist auch die Zeit gekommen, wo wir unsere Opernhäuser schließen können. Es sei denn, daß sie — aber womit? — völligen Ersatz für solche volkstümlichen Szenen und aus dem ursprünglichen Quell schlichten und doch starken Empfindens gedrungene Musikstücke zu bieten vermöchten. Die szenische Anordnung der Vampyrhöhle und des Chores darin war ganz vorzüglich, den gräflichen Saal fand wohl mancher zu leer und frostig, das Fehlen landschaftlichen Hintergrundes entsprach sicher nicht den Forderungen, die die einstige »große romantische Oper« an die Bühnen stellte, aber um so höher war das Verdienst Pfitzners anzuschlagen, der in jedem Mitwirkenden das richtige Verständnis für die Bedeutung seiner Aufgabe und den Zweck seines Eingreifens im Spiel geweckt hatte. Ich erwähne noch *Gertrud Bender* als Emmy, *Fritz Windgassen* als Aubry und *Moje Forbach* als Malwina, last not least auch den Chor, der prächtige Disziplin hielt. Das letztere geschah auch vom Orchester. Pfitzner, vielfach hervorgerufen, sah somit seine Arbeit durch den Eifer der von ihm angeleiteten Kräfte reichlich belohnt. *Alexander Eisenmann*

KONZERT

BERLIN: Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle im Opernhaus bringt *Kleiber* mit einem höchst vergnüglichen Tanzprogramm zu Ende: Webers »Abu Hassan-Ouvertüre«, köstliche deutsche Tänze von Mozart und Beethoven und als klanglich bezauberndes Finale Johann Strauß' »Schöne blaue Donau«-Walzer. — Die Internationale Gesellschaft für neue Musik beendet ihre Saison mit einem Orchester- und einem Kammermusikkonzert gemeinsam mit der Melos-Vereinigung. Das Orchesterkonzert wurde von dem ganz ausgezeichneten Bochumer Städtischen Orchester bestritten, unter der anfeuernden Leitung von *Rudolf Schulz-Dornburg*, dem starken Verteidiger moderner Kunst. Diesmal brachte er Eduard Erdmanns 2. Sinfonie mit, ein Werk, in dem inspirierte Einfälle mit mangelnder konstruktiver Fähigkeit sich seltsam mischen. Die Atonalität erscheint hier schon merklich abgebaut, durchsetzt mit liedmäßig faßlicher Melodik. Alles in allem ein zwiespältiges Übergangswerk. Emil Bohnkes Klavierkonzert (gespielt von Edwin Fischer) verleugnet nicht seine Herkunft von Brahms, auf dessen Urgrund es sich mit Seitenflügeln in modernerem Geschmack ausbreitet. Man wünschte dem ernsten, wuch-

tigen Werk mehr Abwechslung der Stimmungen über das zu stark festgehaltene Düster-Pathetische hinaus und einen klanglich glänzenderen Klaviersatz. — Das Kammermusikkonzert der Internationalen Gesellschaft und der Melos-Vereinigung brachte die erste Bekanntschaft mit Heinz Tiessens neuem Streichquintett. Ein wohlgelungenes, phantasievoll erfundenes und meisterlich geformtes Werk, in dem sich moderner Geist mit plastischer Gestaltung, logischer Durchführung trefflich paart. Ähnliche Qualitäten erstrebt Hugo Leichtentritt, der Schreiber dieser Zeilen, für sein zweites Streichquartett op. 20. Inwieweit mir diese löblichen Absichten gelungen sind, muß ich wohl dem Urteil der Berufenen zur Entscheidung überlassen. Das oft bewährte, für moderne Musik unübertroffene *Havemann-Quartett* brachte beiden Werken sein für die Komponisten nicht hoch genug zu schätzendes tätiges Interesse entgegen. — *Felix v. Weingartner* läßt sich seit längerer Zeit zum ersten Male wieder ausgiebig in Berlin hören. Er leitete ein sinfonisches Konzert mit dem üblichen klassischen Programm (Solistin *Margarete Wit*, die sich mit dem glänzend gespielten Lisztschen Es-dur-Konzert in gute Erinnerung brachte), und eine Reihe von Opernaufführungen im Deutschen Opernhause. Neue Züge von Belang sind in seiner Dirigierweise nicht zu erkennen, die sich indes ihre starken Eigenschaften von früher her bewahrt hat. — Unter den Sängern fällt der Negertenor *Roland Hayes* auf, ein musikalisch hochbegabter Mensch mit einer ganz ungewöhnlich schönen und kultivierten Stimme.

Hugo Leichtentritt

DONAUESCHINGEN: Als Auftakt zu den großen Aufführungen im Sommer pflegt die Gesellschaft der Musikfreunde vorher schon ein oder zwei Konzerte zu geben, bei denen auch der zu Worte kommt, dessen junger Ruhm hier seinen Anfang genommen hat: *Hindemith*. Man hörte dieses Mal das im Reich schon öfters aufgeführte Quartett, op. 32 und als *Uraufführung* eine Sonate für Violasolo, op. 31. Und erlebte das Wunder der restlosen Beglückung durch diese Musik. Alles, was früher herausgefordert hat zu Abspruch oder gar Gegnerschaft, scheint vergessen und abgetan. Eine Inbrunst der Thematik von unerhörter Eindringlichkeit offenbaren die langsamen Sätze, in der Sonate ein »Lied« von überaus zarter Melancholie, im Quartett ein breit ausgesponnenes Adagio. Seltsam weh tun diese Sätze und doch bringen sie eine Erlösung wie von lange zurückgehaltenen Tränen, die endlich fließen. Und ist der langsame Satz wirklich das Zeichen der Reife, dann hat Hindemith mit diesen Werken die Schwelle überschritten, die zur Meisterschaft führt. Er scheidet gewissermaßen aus der Diskussion aus, denn alle Nörgelei müßte verstummen gegenüber der Freude, einen solchen Musiker in unserer Mitte zu haben. Und nie auch habe ich die Gestaltungskraft dieses Menschen mit dem Doppelgesicht des Übermuts und des tiefsten Ernstes stärker gefühlt als heute. Die Passacaglia des Quartetts ist krönender Abschluß, wie ihn nur die souveräne Beherrschung von Form und Technik erreicht, der kleine Marsch nicht mehr ein Witz, wie ihn der frühere Hindemith gerne (und so gut!) machte, sondern eine gewaltsame Explosion seines rhythmischen Willens. So stand man ganz im Banne dieser Persönlichkeit, gegen den die anderen Werke des Programms vergebens kämpften. Weder die impressionistisch verzärtelte Serenade von *Zoltán Kodály*, op. 12 mit ihren Effekten und guten melodischen Einfällen noch das eckige, in seiner Wildheit nicht einmal überall glaubhafte Experimentierquartett Nr. 3 von *Křenek* (dem früheren, der sich noch nicht auf Schreker und Kadenz besonnen hat) konnten einen stärkeren Eindruck machen. Dagegen hatte man bei *Egon Wellesz* (Quartett Nr. 4, op. 28) das Gefühl einer starken, wertvollen Ernsthaftigkeit, die noch gewinnen würde, wenn der Atem länger wäre, aber man sah doch Weg und Ziel eines überaus sympathischen Kunstwillens. Zwischen all den Werken für Streicher spielte *Philipp Jarnach* als *Uraufführung* drei Klavierstücke, op. 17. Ist es schon wenig dankbar, für einen Pianisten rein klanglich in solche Konkurrenz zu treten, so mußte es hier noch stärker auffallen, da Jarnach versucht, dem Klavier klanglichen Reiz abzugewinnen, was nach der intensiven Einstellung des Ohres auf die Differenziertheit der Geiger natürlich ein beinahe vergebliches Bemühen bleiben mußte. Diese klangliche Diskrepanz beeinträchtigte denn auch wesentlich die Aufnahmefähigkeit für die drei Stücke, so sehr sogar, daß ich gestehe, beim Hören ein ganz anderes Bild in mich aufgenommen zu haben als nachher, da ich das Manuskript sah. Trotzdem aber: Jarnach war mir in seinem Quintett und seinem Quartett näher als hier, wo er sich bemüht, die feine Linie, die ihn immer auszeichnet, zu ver-

binden mit den rein pianistischen Erfordernissen des Beiwerks der füllenden, klangverlängernden Figuren. Seine Art scheint wie geschaffen für das Quartett, erleidet aber beim Klavier, diesem schlimmsten Feind der Linie, erhebliche Einbuße. — Daß die Aufführung der Werke auf seltener Höhe stand, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Es genügt zu registrieren, daß das *Amar-Quartett* spielte, daß Hindemith seine Sonate selbst mit allem Impuls offenbarte und daß sich Jarnach auf einem sehr schönen Grotrian-Steinweg-Flügel als glänzender Pianist zeigte.

Bruno Stürmer

GRAZ: Aus der nicht eben überreichen Fülle der hiesigen Konzerttafel seien als besonders wertvolle Gerichte, die in jeder Beziehung trefflich serviert wurden, genannt: ein Sinfoniekonzert des Opernorchesters unter *Clemens Krauß*, das als Neuheiten die Ballettsuite op. 130 von Max Reger und »Le poème de l'extase« op. 54 von Skrjabin brachte. Ferner die seit vielen Jahren entbehrte »Matthäuspassion« von Bach unter *Heinz Bertholds* musterhafter Leitung. Dazu ein weihevoller Abend des Streichquartetts der Grazer Philharmoniker, der die prächtige Wiedergabe von Regers op. 109 und Beethovens letztem Werk vermittelte.

Otto Hödel

HAMBURG: Nach dem Bach- und Brahms-Fest ist dahier eine vorsommerliche, musikfestliche Nachblüte des Konzertwesens Sitte geworden. In dieser zweiten Maihälfte war ein Beethoven-Zyklus unter *Karl Muck:* alle Sinfonien, die Hälfte der Ouvertüren, drei Konzerte (mit *Carl Friedberg*, *Edwin Fischer*, *Carl Flesch)* einschließend, nebst dem Teil für drei Oboen und der ersten Szene aus »Christus am Ölberg«. Beethoven wird dafür im nächsten Winter, in dem Bruckner dominiert, nur spärlich beachtet werden. Ähnlich bei *Eugen Papst*, der dafür Überblicke über Zonen und Zeiten verheißt (in 30 Konzerten), die eine Vorfreude gewähren. Von Middelschulte, dem Chicagoer Organisten (nach Busoni einer der dortigen »Gothiker«) hörten wir bei Papst die Bearbeitung von Bachs Ciaccona für Orchester und Orgel. Ein geschicktes Experiment, gleichwohl überflüssig. *Georg Göhler* hat (in einem Volkskonzert) Arnold Mendelssohns neue, 2. Sinfonie (in C; die erste in Es) als Neuheit dirigiert: das Ganze ein Schwur auf die Heiligkeit des Künstlerischen, das doch schaltet mit der Lust am Dasein und ernster Betrachtung. Die Froheit des Naturells bleibt sieghaft. Vom alten Hamburger Telemann hörten wir (unter *Alfred Sittard*) die dritte seiner »Tafelmusiken«; für die Neuzeit unbekannt, gleichwohl ergiebig genug nach weltbürgerlichem Wesen, Verbindlichkeit des Tons, Geist, Anmut und flottem Zuge, um die Bearbeitung dieser »Bratensinfonie« durch den unermüdlichen *Max Seiffert* willkommen zu heißen. Und ein Bekanntes grüßt doch aus den acht Teilen: das Menuett. Wir kennen es als Thema der Regerschen prachtvollen Telemann-Variationen!

Wilhelm Zinne

KÖLN: Zum ersten Male — merkwürdiger Fall — kam *Wilhelm Furtwängler* nach Köln, um mit den Berliner Philharmonikern höchste Begeisterung für seine Leistungen zu entfachen. *Elly Ney* konzertierte mit dem Bonner Orchester unter Leitung ihres Gatten *Willem van Hoogstraten*. *Hermann Abendroth* schloß die Gürzenich-Konzerte, nachdem er mit Hindemiths jungenhaft-frecher Kammermusik Nr. I die Gemüter erregt hatte, wie üblich mit der Matthäuspassion ab. Die Gesellschaft für neue Musik stellte den Berliner Komponisten *Hermann Durra* vor, der in Liedern und Balladen romantisches Empfinden, reifes Können und starke Begabung zeigte. Durra las hier auch die Dichtung seiner kommenden komischen Oper »Die geheime Tür« (nach Calderon) vor. Im benachbarten Bonn, im »Mekka der Kammermusik«, feierte der Verein Beethoven-Haus die 14. Beethoven-Feier unter Mitwirkung des *Klingler-* und des *Rosé-Quartetts*, *Ilona Durigo* und *Artur Schnabel*.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Aus dem Konzertleben ist ein kurzer Bericht über die letzten Sinfoniekonzerte nachzutragen. Das Programm steigerte sich allmählich aus dem Einerlei ewiger Wiederholungen der Klassiker zur Aufführung neuerer Werke. Von Mahler und Strauß sprachen wir schon. Es folgte noch Korngolds Suite »Viel Lärm um nichts«. Erzeugnisse der Jüngsten blieben uns im übrigen vorbehalten. Vom Programmatischen abgesehen verdient das künstlerische Niveau unbedingte Anerkennung. *Kunwalds* Bedeutung als Orchestererzieher steht außer allem Zweifel. — In den Künstlerkonzerten hörten wir *Edwin Fischer*, das *Klingler-Quartett*, *Schlusnus* und andere. Von den vielen Konzerten einheimischer Künstler, zu denen neuerdings

auch eine bedeutende Sängerin wie *Zegers de Beyl* gezählt werden kann, ist kaum etwas die weitere Öffentlichkeit Interessierendes zu sagen. Die Programme hielten sich gar zu sehr in gewohnten Geleisen. Nur eins sei mit Bedauern bemerkt: ein so ausgezeichnetes Künstlerpaar wie *Lisa* und *Alfred Schröder* hat Königsberg für immer verlassen und ist nach Berlin übergesiedelt. Damit haben wir zwei feinsinnige Interpreten alter und neuer Klaviermusik verloren, die seit Jahren in unserem Musikleben eine erste Rolle spielten. — Nun klingt das Konzertleben allgemach ab. Nur der Besuch des finnischen Sängerchors *Suomen Laulu* sei noch kurz erwähnt, der mit seiner wirklich vollendeten Kunst hier allgemein entzückte. *Otto Besch*

KOPENHAGEN: Für den Bedarf des musikalischen Kopenhagen mit moderner Musik sorgten namentlich die beiden Gesellschaften: »*Junge Tonkünstler*« und »*Neue Musik*« (»Ny Musik«, Sektion der internationalen Gesellschaft) und was größere orchestrale und chorische Werke betrifft, die »Dänische Philharmonische« (*v. Klenau*). Und so sind wir wirklich reichlich versorgt, denn es zeigt sich öfters, daß aufreklamierte fremde »Namen«, wenn sie mit ihren Werken im Lichte des Konzertsaals erscheinen, wenig wertvoll und nur aufgebauscht sind. Genies sind heutzutage leider eine seltene Ware! So Arnold Bax (von dem sowohl eine Sinfonie als eine Sonate aufgeführt wurden), so Pizetti (mit einer Violinsonate), so Jean Wiéner (»Sonate syncopée«), selbst bisher unbekannte Werke der Meister Debussy und Ravel enttäuschten etwas; am wertvollsten und interessantesten erschienen ein temperamentvolles Quartett von Bartók und Fallas spanische Lieder. — Eine Aufführung von Händels »Julius Cäsar« im Konzertsaal aber in Kostümen im Rokokostil erregte Aufsehen und — Bedenken, weil eine derartige Vorführung die Grenze des Karikierten streift. Sehr gehuldigt wurde *Wilhelm Guttmann* als Cäsar. — Im »*Musikverein*« präsentierte *Carl Nielsen* auf schöne und stilvolle Weise die Händelsche Idylle »Acis und Galatea« und zu ihrer Hundertjahrfeier eine Aufführung der 9. Sinfonie (die leider nicht ganz so glücklich war). — Der »*Cäcilien-Verein*« zog sehr verdienstvoll chorische und instrumentale Arbeiten des dänisch gebürtigen Buxtehudes hervor; man verstand die Bewunderung Seb. Bachs für diesen seinen Vorgänger. — Die Kgl. Kapelle (*G. Höeberg*) spendete eine erste Aufführung von Mahlers 5. (cis-moll-) Sinfonie und von Bachs Brandenburger Streicherkonzert in der (recht zweifelhaften) modernen Massenbesetzung. Unter den nicht mehr allzu zahlreichen fremden Gästen seien genannt der französische Dirigent *Rhéné Batou* (der interessierte ohne zu imponieren) und *Edwin Fischer*, dessen immer steigende künstlerische Entwicklung und jetzige hohe Musikkultur man, leider nur an einem Abend, staunend bewunderte. — Das erreichte 60. Jahr des geschätzten Komponisten und Pianisten *Louis Glaß* veranlaßte ein paar festliche Abende, wobei namentlich eine poetische großzügige und gedankenreiche Sinfonie und seine schöne »Phantasie für Klavier und Orchester« zu Huldigungen veranlaßten. *William Behrend*

MÜNCHEN: Eine wichtige *Uraufführung* haben wir erlebt: die »Apokalyptische Sinfonie«, op. 19 von *Hermann W. v. Waltershausen* unter des Komponisten persönlicher Leitung. Der Titel ist ein Programm. Und doch verwahrt sich der Autor gegen eine Auffassung seines Werkes als Programmusik: in einer selbstverfaßten Analyse will er der Phantasie des Hörers lediglich bildhafte Anknüpfungspunkte geben. Im übrigen trägt die einsätzige Sinfonie ihre Gattungsbezeichnung trotz ihrer Verwandtschaft mit der sinfonischen Dichtung zu Recht durch den zur Anwendung gebrachten Grundsatz der sinfonischen Verarbeitung der Themen, sie lugt aber auch, in harmonischer Beziehung, nach vorwärts, indem die strenge, kirchliche Diatonik der »atonalen« Chromatik symbolisch gegenübergestellt wird. — Neue Lyrik brachte uns aus Dresden *Karl M. Pembaur*, als Hauptwerk: Geistliche Sonette von Theodor Körner für fünf Solostimmen mit Klavier (*Helene Jung*, *Margarete Thum*, *Ernst Meyer-Olbersleben*, *Fritz Friedrich*, *Erich Reichelt*), ein recht innerlich gestalteter Zyklus. — Unter den Pianisten erregte *Hans Levy-Diem* durch die überraschende Reife der Technik und des Vortrags des Fünfzehnjährigen stärkere Aufmerksamkeit. Die mit Spannung erwarteten Sänger des Monats — *Francesca Anitua* und *Pasquale Amato* — waren dagegen eine mehr oder weniger gelinde Enttäuschung. — Den Höhepunkt des abgelaufenen Konzertmonats und fast des ganzen Konzertwinters überhaupt bildete das Gastspiel des *Berliner Philharmonischen Orchesters* unter *Wilhelm Furtwängler*. Die wundervolle klangliche Schönheit, die

vollendete Präzision des Zusammenspiels, das geistige Einssein des Orchesters mit dem Dirigenten, gerade *diesem* Dirigenten, alles das hat für uns etwas Unerhörtes. — Zu den Besonderheiten Münchens in gutem Sinne gehören seit langem die Konzerte des *Bach-Vereins* unter *Ludwig Landshoff*, dem Typus der Vereinigung von gründlichem Musikwissenschaftler und fein empfindendem Künstler in einer Person. So vermittelte er uns lebendige Eindrücke von dem untereinander grundverschiedenen Wesen der beiden Söhne J. S. Bachs, Philipp Emanuel, dem »Hamburger«, und Johann Christian, dem »Mailänder« oder »Londoner« Bach, trefflich unterstützt von *Philippine Landshoff* und *Elisabeth Feuge* (Sopran) mit *Otto Vrieslander* am Bachklavier. — Nicht unerwähnt darf *Andrés Segovia* bleiben, der als der größte spanische Gitarrist bezeichnet wird. In der Tat, was er bietet, ist nicht nur in rein technischer Hinsicht — hierin leistet er das überhaupt Menschenmögliche — Höhenkunst: seine musikalische Kultur bringt durch die Fähigkeit des differenziertesten dynamischen Abstufens in vertikaler Richtung und den aufs äußerste verfeinerten Klang neue Ausdruckswerte hervor, für uns doppelt anziehend durch die gleichzeitige autoritative Vermittlung der Musik eines Sox, Malats, Llobet, Granados, Albeniz, um nur einige zu nennen. Zu einem ebenfalls unmittelbaren Eindruck von nationaler Eigenart ward uns der Besuch des Chores der *Don-Kosaken* — 35 Mann unter *Serge Jaroff*. — *Sigrid Onegin* und *Elly Ney* wurden wieder enthusiastisch gefeiert. *Hermann Nüssle*

PARIS: Der April bedeutet das Ende der großen sinfonischen Konzerte — und das Aufblühen einer Saison, die sich unbekümmert bis in die Hundstagszeit hinein verlängert. So hat im Châtelet (concerts Colonne) das Jahr 1923/24 mit zwei schönen Aufführungen der *Gabriel Pierneschen* »Croisade des Enfants« unter persönlicher Leitung des Komponisten geendet; während das Théâtre des Champs-Elysées eine große Saison internationaler Kunst — gleichzeitig mit den sportlichen Veranstaltungen der VIII. Olympiade — eröffnete, die bis jetzt als Konzerte »Prométhée« von *Gabriel Fauré* und »Le Roi David« von *Arthur Honegger* zu Gehör brachte. Diese zweite Aufführung hat den vortrefflichen Eindruck bestätigt, den die erste hinterlassen hat. Honegger zeigt sich in seinem bedeutenden Werk — nur wenige der jungen Musiker können sich mit einer solchen Komposition herauswagen, die einen Riesenapparat ins Treffen führt — als eines der begabtesten, stärksten und nachdrücklichsten Talente, und es ist nur zu wünschen, daß »Le Roi David« im Repertoire der großen Konzerte verbleibt. — Aus Anlaß der Hundertjahrfeier der »Neunten« war *Walter Damrosch* aus Amerika gekommen, um mit dem *Orchestre du Conservatoire* sämtliche Beethoven-Sinfonien aufzuführen. Ebenso war *Willem Mengelberg* aus Amsterdam mit dem Orchester und den Chören des *Concertgebouw* erschienen, um uns mit der »Neunten« und der »Matthäuspassion« zu erfreuen. — *Pablo Casals* hat an der Spitze seines Orchesters aus Barcelona zwei Abende gegeben, bei denen man zum Schluß nach etlichen modernen Stücken von *Manuel de Falla*, *Joan Manén*, *Garretta*, *Granados*, *Albeniz* auch den »Don Juan« von *Richard Strauß* hörte, während ein rumänisches Konzert mit *Enesco* als Dirigenten uns mit verschiedenen Werken von *Alessandresco*, *Stan Golestan*, *Andresco* und *Otesco* bekannt machte. — Die *Schola Cantorum* aus Nantes brachte die »Johannespassion« unter Leitung von *De Lacerda*. — *Wanda Landowska* und die berühmte Sängerin *Maria Barrentios* widmeten zwei Abende alter Musik, wobei — das erstemal in Paris — die weltliche Kantate von Bach »Weichet nur, betrübte Stunden« mit Begleitung der Flöte und des Streichorchesters zur Aufführung gelangte. — Wie in den Vorjahren, so dirigierte *Kussewitzkij* in der Oper mehrere Konzerte, bei deren Beginn er regelmäßig einem alten unbekannten Werk den Platz einräumte, um den Rest des Programms den Modernen wie *Strawinskij* und *Prokofieff* vorzubehalten. — In der Salle du Conservatoire gibt *Alfred Cortot* in zehn Vorträgen einen Überblick über die Klavierliteratur von 1800 bis 1900, während *Jan Kubelik* im Opernsaal dieselbe begeisterte Menge wie ehemals wiederfindet. Und da sind noch manche der unzähligen musikalischen Veranstaltungen, die unaufhörlich die französischen und die fremden Kunstfreunde anziehen. *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Das schönste künstlerische Erlebnis war Liszts »Legende von der heiligen Elisabeth«, die Kapellmeister *Karl Reise* mit dem *Musikverein 1865*, der auf 300 Sänger und Sängerinnen verstärkt war, im Theater vorführte. Ein einleitender Vortrag des Unterzeichneten ging voran, wobei die sechs Bilder

von M. v. Schwind zur Deutung und Erklärung der sechs Nummern des »geistlichen Dramas«, wie H. v. Bülow das Werk charakterisierte, herangezogen wurden. Leider mußte aus äußeren Gründen auf eine szenische Wiedergabe verzichtet werden. Im protestantischen Deutschland findet das hehre Werk niemals den rechten, tiefen Widerhall. Um so mehr sei das hochgemute, alle Hindernisse überwindende Streben des Musikvereins bedankt. Der künstlerische Erfolg war groß. — In einem Liederabend wurde *Emil Mattiesen*, der am Flügel selber begleitete, hoch gefeiert. Auf dem Programm standen zwölf Lieder, drei Zwiegesänge, Hymnen an die Nacht, von tristanischem Geist erfüllt, und die Ballade vom Gott und der Bajadere. Die Kammersängerin *Sofie Cordes* vom Stadttheater und der vielseitig bewährte *Ernst Cremer*, der Kapellmeister unserer Oper, der sich bei dieser Gelegenheit als wohlgeübter Bariton vorstellte, ernteten mit ihrem technisch vollendeten und beseelten Vortrag begeisterten Beifall. Mattiesen hat in Rostock eine Gemeinde dankbarer Verehrer, die den Liedmeister mit jubelndem Zuruf grüßten und zu vielen Zugaben bewogen. — Im Konzertverein dirigierte *Hermann Abendroth*; am selben Abend spielte *R. Reuter* das Klavierkonzert in a-moll von Schubert. Neben der Kammermusik, die vom hiesigen *Ashauer-Quartett* eifrig gepflegt wird, sind fünf Beethoven-Abende des *Havemann-Quartetts* mit sämtlichen Streichquartetten des Meisters zu rühmen. — In einer Morgenfeier brachte *Ludwig Neubeck* eigene Tondichtungen, den »Sieger«, ein sinfonisches Heldenlied für großes Orchester und als Uraufführung ein Chorwerk für Baritonsolo, acht Solostimmen und Männerchor »Deutschland« nach der Dichtung von Schönaich-Carolath mit solchem Erfolg zu Gehör, daß das ganze Konzert wiederholt und der Deutschlandchor auch noch als Hauptstück in die vaterländische Feier des Pfalztages aufgenommen wurde. Überaus stimmungsvoll verlief eine *Hans Hermann* gewidmete Morgenfeier mit einem Streichquartett, zwölf Liedern und drei Duetten, die der Komponist selber am Flügel begleitete. Eine andere Morgenfeier bestritt *Karl Friedrich Pistor*, der erste Bratschist unseres städtischen Orchesters mit eigenen Kompositionen, Orchestersätzen und Liedern, die sich durch Klarheit und Innigkeit auszeichnen und sehr günstige Aufnahme fanden. — Endlich sind noch Lieder- und Arienabende von *Schlusnus* und *Kirchhoff*, die einen begeisterten Hörerkreis hatten, hervorzuheben. — Nach 26 Jahren erfolgreicher Tätigkeit verabschiedete sich der mit dem 1. März in Ruhestand tretende städtische Musikdirektor *Heinrich Schulz* in einem Beethoven-Abend (9. Sinfonie und Violinkonzert, von Havemann gespielt) von den Rostockern, die dem verdienten Leiter unseres Konzertwesens an seinem Ehrentag warmen und herzlichen Beifall spendeten.

Wolfgang Golther

WEIMAR: In aller Stille ist in der Staatlichen Musikschule ein genial-inspiriertes Klaviertalent flügge geworden, das jetzt schon in die Reihe der ersten Vertreter seines Faches gehört: *Gertrud Lehmann*. Sie spielte zwei Riesenprogramme: in einem Orchesterkonzert der Musikschule die Wandererfantasie (Schubert-Liszt), Mozarts d-moll- und Beethovens Es-dur-Konzert und an einem Sonatenabend Beethovens op. 110, Brahms' op. 5 und Mozarts A-dur-Sonate, indem sie dem Stil dieser Meisterwerke mit der Selbstverständlichkeit einer nachschaffenden, stets aus dem unversiegbaren Quell herrlicher Musikalität schöpfenden starken Persönlichkeit nachspürte und durch das Brio eines zündenden Temperaments ebenso begeisterte wie durch die verträumte Weichheit im Zauberbann hielt. Gertrud Lehmann verdient die Aufmerksamkeit der Konzertdirigenten. Die Reihe der diesjährigen Sinfoniekonzerte der Weimarischen Staatskapelle unter *Julius Prüwer* fand einen würdigen Abschluß mit Mozarts köstlicher Bläserserenade (Köchel 361), die unsere Bläservereinigung im hellsten Lichte ihres großen Könnens zeigte und mit Mozarts Jupitersinfonie. Franz Schmidts Variationen über ein Thema von Beethoven, von dem einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* mit zuckendem Rhythmus vorgetragen, sind interessant, aber oberflächlich; immerhin noch besser als die trockene und langweilige »Tragische Geschichte« von Reznicek. Bachs »Hohe Messe« in h-moll war ein Mißerfolg schlimmster Art. Julius Prüwer tat sehr Unrecht, dieses Werk mit dem »Volkschor des Deutschen Nationaltheaters«, der den grenzenlosen Schwierigkeiten in keiner Weise gewachsen war, herauszubringen. Es war eine Versündigung am größten Glaubensbekenntnis aller Zeiten; denn Prüwer steht dieser Messe innerlich ziemlich fremd gegenüber. Zudem war er von Weimar so oft weg, daß er der Aufführung, die nur vergröbernde Umrisse vermittelte, nicht den Stempel einer eigenen Persönlichkeit aufdrücken konnte. *Otto Reuter*

NEUE OPERN

BERLIN: *Ernst Viebig,* dessen Oper »Nacht der Seelen« in Aachen erfolgreich uraufgeführt wurde, hat eine neue dreiaktige Oper »Die Mŏra« beendet, die in nächster Saison zur Aufführung gelangt. Der Text stammt aus der Feder seiner Mutter *Clara Viebig.* — Eine Bühnenmusik des Komponisten zu *Dietzenschmidts* Legendenspiel »Regiswindis« wurde am Stadttheater zu *Trier* erstmalig verwendet.

DUISBURG: An *Uraufführungen* sind unter Leitung von *Reinhold Kreideweiß* an Ballettschöpfungen vorgesehen: »Kalistho« von *Carl Kroiß,* »Dämon« von *Paul Hindemith.* Außerdem werden Strauß' »Schlagobers«, Tschaikowskijs »Nußknacker«, Kreutzers »Gott und die Bajadere«, Glucks »Don Juan«, Beethovens »Geschöpfe des Prometheus« aufgeführt.

LAUCHSTEDT: Hier wurde die einaktige Oper des Leipziger Komponisten *Hanns Ludwig Kormann* »Der Ritter von der Humpenburg« (Text nach Kotzebue) zur Uraufführung gebracht.

NEUYORK: *Karl Hentschel* beendete eine neue Oper »Grano«.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: *Rimskij-Korssakoffs* Oper »Der goldene Hahn« hat in *Belgien* eine glänzende Aufnahme gefunden. In der Königl. Vlämischen Oper zu *Antwerpen* wurde das Werk während der Saison 1923/24 zwanzigmal gegeben. The British National Opera Company hat den »Goldenen Hahn« für die Eröffnung der Spielzeit in His Majestys Theatre in *London* in Aussicht genommen. Die nächsten deutschen Aufführungen der Oper stehen in *Frankfurt a. M.* und in *Breslau* bevor.

SALZBURG: Anläßlich des Internationalen Esperanto-Kongresses, der dieses Jahr in Salzburg und in Wien stattfindet, veranstaltet das Mozarteum eine Esperanto-Aufführung von *Bernhard Paumgartners* Oper »Die Höhle von Salamanka«.

SIDNEY: Der Theaterunternehmer Tallis Nevin Tait will eine ständige Oper einrichten, die abwechselnd in Melbourne und Sidney spielen soll. Tait beabsichtigt für 1925 eine große Opernsaison, in der hauptsächlich *Wagner* gegeben werden soll.

STUTTGART: Die Staatsoper plant *Festvorstellungen,* die sich über den ganzen Sommer hinziehen. Im Juni fand ein *Strauß-Zyklus* mit »Ariadne«, »Elektra«, »Rosenkavalier« und »Salome« statt. Der zweite Zyklus *(Zyklus deutscher Opern)* umfaßt: Glucks »Alkestis«, Webers »Euryanthe«, Marschners »Vampyr«, Wagners »Meistersinger«, Pfitzners »Arme Heinrich«, Schrekers »Irrelohe«. Die beiden letztgenannten Opern leiten die Komponisten persönlich. Außer im »Vampyr« und in den »Meistersingern« hat die Spielleitung sämtlicher Werke der Oberregisseur *Otto Erhardt.*

KONZERTE

CHEMNITZ: Unter dem zusammenfassenden Titel »Neue Musik« veranstaltete *Gust. William Meyer* hier unter Mitwirkung namhafter heimischer und auswärtiger Künstler einen Zyklus von Kammerkonzerten, der Werke von Hindemith, Respighi, Alb. Nagel, C. Scott, Rudi Stephan, Lord Berners, A. Casella, Kodály, Bartók, Jos. Gust. Mraczek, Vaclav Stĕpan, Křenek, Gust. William Meyer und Brandts-Buys umfaßte. Die Konzerte, die in der nächsten Saison fortgesetzt werden sollen, fanden starken Widerhall bei Publikum und Presse.

DONAUESCHINGEN: Die diesjährigen *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* finden Samstag, den 19. Juli, nachmittags 5 Uhr und Sonntag, den 20. Juli, vormittags 11¼ und nachmittags 5 Uhr statt. Zur Aufführung sind bis jetzt vorgesehen: Hölderlinlieder von *Jos. Math. Hauer,* Streichquartett von *Heinz Joachim,* »Serenade« für sieben Instrumente und eine Baßstimme von *Arnold Schönberg,* Klavierwerk von *Erwin Schulhoff,* Streichquartett von *Yosip Stolcer,* Lieder von *J. Thaler,* Streichquartettsätze und Lieder mit Quartettbegleitung von *Anton Webern,* Streichquartett von *Georg Winkler.* Ausführende sind u. a.: das Amar-Quartett, das Zika-Quartett, Alfred Jerger, Erwin Schulhoff, ein Wiener Kammerorchester unter Leitung von Arnold Schönberg.

FREIBURG: Anläßlich eines *Hindemith-Abends* im Collegium musicum der Universität brachte *Licco Amar* am 21. Mai des Komponisten neue *Sonate für Violinsolo,* op. 31 zur *Uraufführung.* Das Programm enthielt ferner die neue Sonate für Bratsche solo op. 31, gespielt vom Komponisten und die Streichquartette op. 22 und op. 32, gespielt vom Amar-Quartett.

GRAZ: *Otto Siegls* Streichquartett op. 29 wurde in einem Konzert der Kunstkommission Wiener Musiker erfolgreich erstmalig aufgeführt. Außerdem kam eine neue Bühnenmusik von Siegl zu Shakespeares »Julius Cäsar« am Stadttheater zur Erstaufführung.

HOMBURG v. d. H.: Von den Musikalischen Veranstaltungen, die in diesem Sommer Bad Homburg bringt, wird die *Homburger Woche* besonders ins Auge fallen. Letztere umfaßt einen »*Zyklus moderner Komponisten*«, bei dem nachstehende Komponisten ihre Orchesterwerke persönlich zum Vortrag bringen: Hermann Bischoff, Walter Braunfels, Josef Haas, Paul Graener, Heinz Tiessen, Ernst Toch, Julius Weismann, Robert Heger, Hermann Unger, H. Hans Wetzler, Hugo Kaun, Franz Schreker und Bernhard Sekles.

KLOSTERNEUBURG: Die zweite Nachlaßsinfonie Bruckners in d-moll wurde letzthin hier uraufgeführt. Interessant ist die Bemerkung des Meisters auf der Partitur: »*Diese Sinfonie ist ganz ungültig (nur ein Versuch)*.« *Paul Stefan* schreibt u. a. in einer Zeitung darüber: »Aber die zwei allein aufgeführten Sätze, *Scherzo* und *Finale*, rechtfertigten die Revision dieser Selbstverurteilung durchaus. Das Scherzo, bei der Umarbeitung wahrscheinlich ganz neu komponiert, ist in seiner Wucht und bäuerischen Kraft echtester d-moll-Bruckner, Dorftanz aus der Leidenschaft eines Genies, das Trio von entzückender Lieblichkeit. Und das Finale ist gewiß nicht das spätere Ringen eines gläubigen Giganten mit dem persönlichsten Gott, aber schon Vorbereitung darauf; es hat den typischen Themengegensatz, die typische Melodik Bruckners. Eine redliche, schwungvolle Aufführung, abermals unter Moißl, bekräftigte das und errang starken Erfolg.«

KRONSTADT: Der »*Kronstädter Männergesangverein*« hat am 18. April dieses Jahres — zum erstenmal in Groß-Rumänien — die »*Matthäuspassion*« von J. S. Bach zu Gehör gebracht. Die Aufführung wurde geleitet von Musikdirektor *Viktor Bickerich*.

MAILAND: *Fritz Busch* leitete zwei Sinfoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft in Mailand mit außerordentlichem Erfolg. Beide Konzerte wurden wiederholt.

MARBURG: Eine Anton Bruckner-Feier, der einige Tage zuvor ein Einführungsvortrag *Hermann Stephanis* vorausgegangen war, veranstaltete das auf 60 Mitwirkende verstärkte *Collegium musicum*. Der Eindruck der 4. (Natur-) Sinfonie war ein denkbar tiefer; das Werk wurde *im gleichen Konzert zweimal* aufgeführt.

TAGESCHRONIK

Die Pflegetochter des Wagner-Biographen *Karl Friedrich Glasenapp*, *Helene Wallem*, die Erbin seines Nachlasses, hat diesen durch höchste Gefahren aus dem bolschewistisch-lettländischen Riga gerettet und ihn nach Bayreuth bringen können. Es soll nun ein planmäßig sich erweiternder *Wagner-Saal* erwachsen, der alles an Erinnerungen und Erscheinungen in Schrift und Bild zusammenfassen und ein sichtbares Bild des Bayreuther Meisters und seiner nächsten Getreuen geben soll. Die Stadt Bayreuth läßt sich die Förderung des schönen Werkes angelegen sein. Die Krongutsverwaltung und die zuständigen bayerischen Ministerien haben ihm eine würdige Stätte im neuen Schlosse angewiesen. Die Eröffnung der Sehenswürdigkeit der Wagner-Stadt wird baldigst erfolgen können.

Der Katalog eines Autographenverkaufs, der am 15. April in *Paris* stattfand, bringt uns drei wertvolle Stücke auf musikalischem Gebiet. Da ist zuerst *eine Notenhandschrift von vier Seiten von Mozart:* eine Orchesterpartie (zweite Klarinette) der »Missa brevis« von 1774 (Köchel 192) aus dem Besitz von Felix Mottl, dann *ein Brief* (nicht unterzeichnet) von *Beethoven*, der die französischen Worte enthält: »Seulement quelques jours. Alors je reviendrai avec le plus grand plaisir, et je me trouverai heureux de servir à Votre Altesse«. Ferner *ein humoristischer Brief* von *Richard Wagner* (Paris 1840) an seinen Verwandten Ferdinand Avenarius (Altmann 38). »Meine Frau bittet Sie ehrfurchtsvoll«, schreibt Wagner, »ihr durch den Überbringer dieses die Summe von 10 000 Franken schicken zu wollen. Wenn es Ihnen nicht möglich ist, dies ebenso schnell zu machen, bittet sie Sie, ihr wenigstens ihre graziöse Kaffeemühle für zwölf Stunden zu leihen; sie wird Ihnen morgen unbeschädigt zurückgegeben. Ich bin heut zum Essen bei Damersan eingeladen. Bis zum Tod. Richard Wagner.« *(Prod'homme)*

Anläßlich des 100. Geburtstages des Komponisten *Carl Reinicke* — 23. Juni — veranstaltete seine Vaterstadt *Altona* ein großes Carl Reinicke-Fest unter Leitung des Musikdirektors *Felix Woyrsch*. Unter Mitwirkung erster Solisten kommen eine Sinfonie und ein Oratorium Reinickes zur Aufführung. Reinicke, der Hofpianist Christians VIII. von Däne-

mark, wirkte als Lehrer des Kölner Konservatoriums und als Musikdirektor in Barmen und Breslau. 1860 wurde er als Leiter des Gewandhaus-Orchesters in Leipzig berufen.
Der *Basler Gesangverein* feierte sein *hundertjähriges Bestehen* durch vier Konzerte, in denen folgende Aufführungen bemerkenswert waren: *Uraufführung* des großen Chorwerks von *Herman Suter: Le Laudi* (Sonnengesang von Franz von Assisi), *Mozart* (Kyrie in d-moll), *Schönberg* (Friede auf Erden, von C. F. Meyer).
Deutsches Händel-Fest in Leipzig. Ende September findet in Leipzig ein großangelegtes, dreitägiges Händel-Fest statt, dessen Aufführungen und Programme alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen werden. Von besonderem Interesse wird *die szenische Aufführung* des Oratoriums »*Belsazar*« sein. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händel-Festes befindet sich in Leipzig (bei Breitkopf & Härtel) Nürnberger Straße 36.
Der Oberpräsident der Provinz Sachsen hat den Seminarmusiklehrer *Bürger* in *Aschersleben* auf Grund ministerieller Anordnung auf jederzeitigen Widerruf zum *Fachberater für den Musikunterricht in der Provinz Sachsen* für die Zeit vom 1. April 1924 bis 31. März 1925 bestellt.
Die medizinische Fakultät der Universität *Würzburg* ernannte anläßlich des 342. Stiftungsfestes der Universität den Direktor des Staatlichen Konservatoriums für Musik in Würzburg, Prof. *Hermann Zilcher*, in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste um das Musikleben zum *Ehrendoktor*.
Josef Pembaur hält vom 1. bis 13. September in *Bern* einen »*Meisterkurs für Klavier*« ab. Neben 36 Unterrichtsstunden werden fünf Klavierabende, davon einer mit Orchester geboten werden. Anfragen usw. bei dem Sekretariat der Bernischen Musikgesellschaft, Kirchgasse 24, Bern.
Musikdirektor *Fritz Rögely*, der neuerdings mit einer Schrift über Schul- und Kirchenmusik hervorgetreten ist, wurde als Gesanglehrer an das Berlinische Gymnasium zum Grauen Kloster berufen.
Intendant *Schäffer* des *Dortmunder Stadttheaters* wurde in Anerkennung seiner künstlerischen und geschäftlichen Verdienste an den Dortmunder Bühnen der Vertrag vom Magistrat der Stadt Dortmund *bis zum 31. August 1930* verlängert.
Otto Klemperer wurde vom Intendanten *Karl Hagemann* an das *Staatstheater nach Wiesbaden* berufen. Klemperer hat die Verpflichtung übernommen, sechs Monate jeder Spielzeit dem Institut zur Verfügung zu stehen. Er wird die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle leiten, mehrere neue und ältere Opern gemeinsam mit Hagemann einstudieren und eine Anzahl der laufenden Vorstellungen dirigieren.
Der Oberregisseur der Mainzer Oper, *Richard Walden*, wurde als Oberspielleiter an das Mannheimer Nationaltheater verpflichtet.
Hermann Stange, der musikalische Oberleiter des Neustrelitzer Landestheaters, ist als Nachfolger von *Franz Mikorey* (der nach Braunschweig geht) an die Finnische Oper in *Helsingfors* berufen worden.
Ewald Lindemann wurde von der Stadt Freiburg i. B. zum musikalischen Oberleiter des Stadttheaters und Leiter der Sinfoniekonzerte gewählt.
Carl Flesch ist von einer erfolgreichen Konzertreise aus den Vereinigten Staaten zurückgekehrt. Er wird die Zeit bis Mitte Dezember in Europa verbringen, um sich daraufhin wieder nach den Vereinigten Staaten zu begeben, wo er sich sowohl der Konzerttätigkeit als auch der Abhaltung einer Meisterklasse in Philadelphia widmen wird.
Die Berkshire Music Colony Inc. macht hiermit bekannt, daß der von *Mrs. F. S. Coolidge ausgeschriebene Preis von* $ 1000.— für das beste Kammermusikwerk für den Wettbewerb 1924, Mr. *Wallingford Riegger* in New York City zugesprochen worden ist.
Auf der Leipziger Messe wird, von der Herbstmesse 1924 an, der Musikinstrumentenindustrie als eigenes Ausstellungshaus das prächtige Gebäude des Konservatoriums für Musik zur Verfügung stehen. Das »*Musikmeßhaus Konservatorium Leipzig*« enthält neben einem großen Konzertsaal 60 vollkommen schalldicht abzuschließende Räume sowie 200 Plätze für weitere Aussteller. Es wird Flügel, Pianos, Kunstspielapparate, Orgeln, Harmoniums sowie Musikinstrumente jeder Art — ausschließlich Sprechmaschinen — und den Musikverlag aufnehmen.
Herbert Biehle hielt bei dem internationalen philosophischen Kongreß an der *Kgl. Universität Neapel* anläßlich deren 700-Jahrfeier einen Vortrag in italienischer Sprache über den »Einfluß Italiens auf die deutsche Musik«.

TODESNACHRICHTEN

BAYREUTH: Der Obermaschinendirektor des Bayreuther Festspielhauses *Friedrich Kranich* ist in Bayreuth verstorben. Er ge-

hörte zur alten Garde Bayreuths. Viele Jahre hindurch hat er gemeinsam mit Richard Wagner die Bühnenbilder entworfen. Er begann seine Bühnenlaufbahn 1876 in Bayreuth, 1880 wurde er in das Landestheater nach Darmstadt berufen. Hierauf wirkte er mehrere Jahre in Dresden und in Monte Carlo und schließlich siedelte er gänzlich nach Bayreuth über.

BERLIN: Der Nestor der deutschen Musikgelehrten, *Hermann Kretzschmar*, nach dem Tode Hugo Riemanns eine Säule deutscher Musikwissenschaft, ist im Alter von 77 Jahren in Berlin gestorben. Er war ebenso Musikgelehrter wie gelehrter Musiker, denn er begann seine Laufbahn (geboren wurde er im sächsischen Erzgebirge) in Leipzig als Lehrer am Konservatorium wie als vielseitiger Dirigent. Nachdem er dann in Rostock Universitätsmusikdirektor und städtischer Musikdirektor zugleich gewesen war, kehrte er wieder nach Leipzig zurück, leitete dort, neben der akademischen Lehrtätigkeit, u. a. den Riedel-Verein und rief die akademischen Orchesterkonzerte ins Leben. Seit 1904 war er Ordinarius für Musikgeschichte an der Berliner Universität, leitete das Institut für Kirchenmusik und war Mitglied des Senats der Akademie der Künste. Zehn Jahre lang war er auch Direktor der Kgl. Hochschule, bis Franz Schreker als sein Nachfolger bestellt wurde. Seine bekanntesten schriftstellerischen Werke sind: »Geschichte des neuen deutschen Liedes«, »Geschichte der Oper«, »Einführung in die Musikgeschichte«. Als Komponist trat er nennenswert nicht hervor.

BOLOGNA: Am 7. Mai starb Professor *Guglielmo Mattioli* (geb. Reggio Emilia 1859). Vizedirektor und Kompositionslehrer am Konservatorium in Bologna (vorher in Parma und Pesaro) sowie als Nachfolger Donizettis und Ponchiellis Kapelldirektor von S. Maria Maggiore. Von seinen Kompositionen sprachen an besonders die pädagogischen (Prontuario di 1000 Temi) und die kirchlichen (fuge »fede a Bach« auf Thema von Boito). Zwei Opern »Immacolata« (Bergamo 1904) und »Patria« (Reggio Emilia 1910) konnten sich nicht behaupten.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Atterberg, Kurt: op. 1 Sinfonie Nr 1 (h). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hindemith, Paul: op. 28 Der Dämon. Tanzpantomime. Part. Schott, Mainz.

Honegger, Arthur: Prélude p. La tempête de W. Shakespeare. M. Sénart, Paris.

Liszt, Franz: Les préludes. Poème symph. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.

Mozart, W. A.: Jupiter-Sinfonie. Faksimile-Reproduktion der Handschrift. Wiener Philharm. Verlag, Wien.

Novák, Vitesl.: op. 36 Serenade. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.

Roger-Ducasse: Poème symphonique sur le nom de Gabriel Fauré. Durand, Paris.

Strauß, Rich.: op. 16 Aus Italien; op. 28 Till Eulenspiegels lustige Streiche; op. 30 Also sprach Zarathustra; op. 35 Don Quixote. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.

b) Kammermusik

Bohnke, Emil: op. 7 Sonate (f) f. Violonc. u. Pfte. Simrock, Berlin.

Bozza, Eugénia: Nocturne sur le lac du Bourget p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Corelli, A.: op. 3 Nr 4 Sonata de chiesa (h) f. 2 Viol. Violonc. u. Klav. (M. Seiffert); op. 5 Nr 11 Kammersonate (E) f. Viol. u. Pfte. (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Eichner, Ernst: Sonate (F) (nach einer Sinfonie) bearbeitet von R. Sondheimer. Edit. Bernoulli, Basel & Berlin.

Erlebach, Ph. H.: Sonate (e) f. Viol., Violonc. und Klav. (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Fiévet, Paul: Sonate (d) p. Viol. et Piano. Evette & Schaeffer, Paris.

Francœur: Sonate (E) f. Violonc. u. Pfte. (A. Trowell). Schott, Mainz.

Graff, Johann: op. 1 Nr 3 Sonate (D) f. Viol. und Pfte (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Hemmann, Friedrich (Berlin-Südende): Kammermusik f. 5 Bläser u. 5 Streicher; Sonate Nr 1 f.

Klav. u. Viol.; Sonate Nr 1 f. Klav. u. Horn noch ungedruckt.
Heniot, Hans L.: op. 1 Sonate (g) f. Viol. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Jarnach, Philipp: op. 16 Streichquartett (atonal). Schott, Mainz.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 139a Jugend. Musik f. Fl., Klar., Horn u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Levadé, Charles: Sophie, opéra comique. Enoch, Paris.
Purcell, Henry: Dido u. Aeneas. Trag. Oper (A. Bodanzky). Klavierausg. m. T. (G. Blasser). Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, J. S.: Kantate Nr 53 »Schlage doch, gewünschte Stunde«. Kl. Part. (W. Fischer). Wiener Philharm. Verlag.
Bach, J. S.: Kaffee-Kantate. Faksimile-Reproduktion der Handschrift. Wiener Philharm. Verlag, Wien.
Behrend, Fritz: Kaiser Friedrich II.; Der deutsche Schmied; op. 36 Vier Lieder f. Ges. und Pfte. Heinrichshofen, Magdeburg.
Bittner, Julius: Sechzehn Lieder von Liebe, Treue und Ehe f. eine Singst. mit Pfte. Universal-Edit., Wien.
Leipold, Bruno: Jesus Nazarenus. Volkstüml. geistl. Oratorium. Beck & Walser, Adliswil-Zürich.
Lendvai, Erwin: op. 33 Fünf Sonette der Louise Labé. Liederzyklus f. Sopran mit Kammerorch. Schott, Mainz.
Mahler, Gustav: Kindertotenlieder. Lieder eines fahrenden Gesellen. Für eine Singst. mit Orch. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.
Mendelssohn, Arnold: op. 90 Passionsgesang und Ostermotette f. gem. Chor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Moeran, E. J.: Six Folk Songs from Norfolk. Augener, London.
Moritz, Edvard (Berlin): op. 24 Vier Lieder an Tristan f. Sopran u. Kammerorch. noch ungedruckt.
Müller-Hermann, Johanna: op. 27 Sinfonie (d) f. Soli, Chor u. Orch. nach Worten von Ricarda Huch. Univers.-Edit., Wien.
Othegraven, A. v.: Deutsche Volkslieder f. Mezzosopran u. Bariton mit Pfte. gesetzt. Volks-Verl., M.-Gladbach.
Peters, Rudolf: op. 12 Elf Lieder f. Ges. u. Pfte. Simrock, Berlin.
Pillney, Karl Hermann: Christus. Eine Hymne (R. Joh. Sorge) f. Männerchor. Köln, Selbstverl.
Prümers, Adolf: op. 52 Lieder des Lebens. Zweite Sinfonie f. Männerchor a-capp. Kistner & Siegel, Leipzig.
Respighi, Ottorino: Aretusa. Für Gesang m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Reznicek, Ernst N. v.: Sieben deutsche Volkslieder aus dem 16. u. 17. Jahrh. f. gem. Chor mit Pfte.-Begl. ad lib. Birnbach, Berlin.
Ricourt, Paul: Les belles chansons de l'enfance et de la famille p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Roland, Manuel: Trois romances, paroles de P. J. Toulet p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Ropartz, J. Guy: Deux chœurs p. voix de femmes av. accomp. de Piano, extraits d'Œdipe à Colone, poésie de G. Rivollet. Durand, Paris.
Suter, Hermann: op. 25 Le laudi di S. Francesco d'Assisi. Oratorio. Klav.-A. m. T. Hug, Leipzig.
Weckmann, Matthias: Wenn der Herr die Gefangenen von Zion . . . Für vier gem. St. mit Streichorch. u. Org. (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.
Wünschmann, Theodor: op. 5 Der Todspieler. Melodram m. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Zemlinsky, Alexander v.: op. 18 Lyrische Sinfonie in 7 Gesängen nach Gedichten von R. Tagore f. Orch., 1 Sopran- u. 1 Baritonst. Klav.-A. v. H. Jalowetz. Univers.-Edit., Wien.

III. BÜCHER

Altmann, Wilh. s. Wagner, R., u. Albert Niemann.
Bach im Gottesdienst. Von E. Graf. T. 1. Verlag des Bernischen Organistenverb.
Bizet. Par Paul Landormy. Alcan, Paris.
Curzon, Henri de — s. Faure.
Degen, Mac — s. Weber.
Faure, J. B. Par Henri de Curzon. Fischbacher, Paris.
Fischer-Hohenhausen, Hans — s. Strauß, R.
Graf, E. — s. Bach.
Kern, Walter — s. Violinspiel.
Landormy, Paul — s. Bizet.
Monteverdi. Par Henri Prunières. Alcan, Paris.
Niemann, Albert — s. Wagner, Richard.
Prunières, Henri — s. Monteverdi.
Strauß, Richard. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. Von Hans Fischer. Hohenhausen. Frei-Deutschland, Sontra (Hessen).
Violinspiel, Das. Prakt. Anleitung f. d. Vervollkommnung der Violintechnik. Von Walter Kern. Knepler, Wien.
Wagner, Richard, u. Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentl. Briefen, besonders Wagners . . . von Wilh. Altmann. Georg Stilke, Berlin.
Weber. Die Lieder von Carl Maria v. W. Von Max Degen. Herder, Freiburg i. B.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

REFORM DER SCHULMUSIK

VON

HEINRICH WERLÉ-MAINZ

Nicht nur äußere Ursachen, wie die Neuordnung des Bildungswesens, bedingen eine Reform des Musikunterrichts an Schulen. Die Belebung des Schulgesangs ist ebensooft wie vergeblich versucht worden. Trotzdem läßt schon eine Betrachtung seiner Schicksale erkennen, was er war, wurde und künftig sein sollte.

Allerdings hat eine sich in Erörterungen über technische oder methodische Notwendigkeiten erschöpfende Schulgesangsfrage weder Berechtigung, noch kann sie so endgültig gelöst werden. Jegliches musikalische Geschehen und Erleben muß in Verbindung mit dem Gesamtkunstleben, in der Wirkung des wechselseitig befruchtenden Antriebs der Glieder: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft erschaut und gewertet werden. Musikkünstlerische, schöpferische und soziologische Momente werden auch dem Schulgesang formgestaltende Kräfte zuführen, seinem Auswirken Zweck und Ziel geben müssen. Beides hat ihm einst innegewohnt. Scheinbar handelte es sich nur um das Verbrämen des kirchlichen Kults. In Wahrheit hielt die seelisch tief und umfassend ausgreifende Bindekraft des kirchlichen Gemeinschaftsgedankens nicht nur innerhalb einer gemeinsamen Weltanschauung, sondern auch im Reich der durch das Christentum genährten Musik alle Glieder des Gemeinwesens zusammen und erfüllte sie mit dem in jahrhundertealter kultureller Entwicklung geläuterten, mystisch nach innen und glanzvoll nach außen drängenden Leben. Dabei verfuhr die Kirche durchaus nicht kleinlich. Sie übernahm aus der vorchristlichen Zeit das ihren geistigen und künstlerischen Idealen Leben und Kraft Bringende und hielt allerdings, als das Fundament gewonnen war, auf Reinheit der Gliederung. Der Künstler, der im Dienst der Kirche gestaltete, schuf aus dem innerlichen Zwang des Gemeinschaftsgedankens heraus, der durch jene religiöse Inbrunst bis zur Verzückung emporgetragen wurde. Wie diesem Schöpfertum das unkünstlerische Zweckschaffen völlig fern lag, so beseelte das Aufgehen im Geben auch die *Vorbereitung zur reproduzierenden Musikausübung.*

In den Klosterschulen zu Reichenau und St. Gallen trieb man nicht nur Gesang, sondern verwirklichte die Forderung eines umfassenden künstlerischen und wissenschaftlichen *Musik*unterrichts. Auf den Lehrstühlen glänzten Notker und Toutilo, als Lehrbücher wurden Boëtius und Beda u. a. benutzt. Welch gewaltigen Einfluß übte ein pädagogischer Reformgeist wie Guido von Arezzo durch Jahrhunderte! Geradeso lange hielten sich auch der tiefe Ernst in der musikalischen Unterweisung der Jugend und damit das hohe Ansehen des Musiklehrerstandes. Einen scheinbaren Aufstieg gab es noch

einmal mit dem Eintritt der Schule in die Bahn des Humanismus. Er erhob den Organismus der Schule zum Staat in sich, der sich damit auch in der Musik Leben und Entfalten *innerhalb der Anstalt* gab. Damit wurde erstmals — und vielleicht entscheidend — der Strom der schöpferisch vordem einander bedingenden Glieder: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft unterbrochen, das Schulmusikleben der seither zielgeraden Verbindung mit dem Gesamtmusikleben beraubt.

Mit dem Aufstieg der Renaissance schwanden das Unitätsideal, der religiöse Kommunismus, und Musik und Musikgeben schwangen sich in künstlerisch und völkisch umfassendere, freiere Gefilde. Zugleich erinnerte sich der Einzelne des eigenen Kosmos, und mit diesem Zurückziehen aus gemeinschaftlichem Schaffen und der jetzt eintretenden Beschäftigung mit dem eigenmusikalischen, -künstlerischen und -seelischen Ich war der Massen-Schulmusikunterricht nach Dasein und Lebenszweck entwurzelt. Er hatte ehedem in seiner Gipfelleistung, dem *Chorgesang*, Vielheit gegeben und Massenwirkung erzielt — auch seelischerweise. Zur Vorbereitung auf das Bewältigen dieses neuen, geistigen Individualprozesses reichten seine seitdem in völlig anderer Richtung entwickelten Kräfte nicht. Daß das aufblühende begleitete Sololied (Monodie) z. B. in den »geistlichen Arien« der Hammerschmidt, Krieger, Ahle und Franck mancherorts an höheren Schulen Eingang fand, beweist zwar, daß man sich der veränderten Zeitläufte nach der Reformation erinnerte, hielt aber den Verfall des Gesamtfachs, der sich auch im Eingehen der einst so wichtigen Schulsingchöre, der »Kurrenden«, kundgibt, nicht auf. Künstlerisches und — wenn man so sagen darf — methodisch technisches Element der Schulmusik wurden zu Grabe getragen, und einzig die Wirkung des weltanschaulich-kirchlich Bedingten dauerte trotz- und alledem gelockert fort. Was der Humanismus unbeabsichtigt vorbereitet, besiegelte der kunstfremde Rationalismus bewußt: er vernichtete die Vormachtstellung der Musik in Schule und Leben, indem er ihr die seelisch tragenden Grundfesten nahm. Der moralisierende Typ des »Schullieds« ersteht, und derweilen die Chormusik in die großen Formen des geistlichen und vor allem des weltlichen Kunstwerks Einzug hält, vereinsamt die Schulmusik auch in den technischen, künstlerischen und soziologischen Auswirkungsmöglichkeiten. Hatte der Chor in der griechischen Tragödie dem Volk eine tiefe ethische Mission zugewiesen, und der Humanismus gar der Schule das lateinische Schuldrama gebracht — in die neuen Gattungen des Singspiels und der Oper konnte die Schule ebensowenig folgen wie in Oratorium und die diesem verwandten Kreise; der an Boden gewinnende *Berufsmusiker*, unterstützt durch Magnaten und Mäzenaten, schuf sich hier (cf. auch Kapellchöre!) wie in der Instrumentalmusik ein Arbeitsfeld.

In weitem Abstand war seither der Gesang in den niederen Schulen gefolgt. Hier pflegte man ihn einzig choraliter, d. h. als einstimmigen Choralgesang

zu ausgesprochen religiösen Erbauungszwecken. Das Aneignen erfolgte fast ausschließlich nach dem Gehör durch den Pfarrer, dem sich zuweilen freiwillige Helfer oder auch der Lehrer anschlossen. Dieser durch Standes- und Klassenbewußtsein künstlerisch geschaffenen Zurücksetzung tiefer Ursprung lag allerdings auch in den liturgischen Vorschriften der katholischen Kirche, die (vor der Reformation) den Gemeindegesang in der Kirche nur selten und an hohen Feiertagen gestattet hatte. Das konnte aber den innerlichen Drang zum »Musikmachen« auch im Volk nicht ersticken. Er wirkte sich im Laientum in einer starken Volkskunst aus. Ihr ewiger Sproß ist das deutsche geistliche und weltliche *Volkslied.* Seine starke, unversiegbare Quelle, nicht zuletzt im selbstlosen schöpferischen Künstlertum begründet, hat unsere gesamte Musikkunst gelabt und befruchtet, hat durch Zeiten des Verfalls und der Erniedrigung Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft in freier, ungebundener Gemeinschaft zusammengehalten und aufgerichtet. Hier wäre die einzige Möglichkeit gewesen, Kunst und Volk und Gemeinschaft aller wieder schöpferisch und dauernd zu verknüpfen. Da erinnerte sich der Staat des gewaltigen Beeinflussungsmittels der Masse, und als sorgsam einschachtelnder Erziehungsregulator suchte er entschwundene Gemeinschaftsideale durch die Maschine seiner Verordnungsbefugnis zu stützen. Er selbst vermochte sich entfaltende Lebenskraft aus eigenen Mitteln nicht zu geben; deshalb stellte er — diesmal aus rein äußerlichen Beweggründen — das altkirchliche Ideal der Gemeinschaft und ihrer künstlichen Verwirklichung durch den Schulmusikunterricht im Zeichen der Landeskirche wieder her. Zu Zeiten, die den Sieg der Instrumentalmusik über die Vokalmusik selber nur noch als geschichtliche Tatsache buchten, richtete er die Alleinherrschaft des Gesangsunterrichts in der Schule auf; er verwies auf die »spätere Teilnahme am *gesanglich* kirchlichen oder bürgerlichen Musikleben« in Vereinen, als allein schon die Epoche der Wiener Klassiker völlig andere Bahnen aufgezeigt; er propagierte die Wirkung der Masse in der Kunst, als das Laienelement ausübend längst darin allein nicht mehr Befriedigung, seelisches Erleben finden konnte und wollte; er forderte die Pflege des Volksliedes und des volkstümlichen Liedes, aber er übersah, daß solches in den staatlich genehmigten Schulliedersammlungen seit langem jenem Schullied gewichen war, das jeglicher Verbindung mit dem Leben entbehrte, in Wahrheit den »Schulgesang«, d. h. das Singen innerhalb der Schule, bedeutete; er stützte und schützte den mechanisierenden Drill für Anstaltsfeierlichkeiten und forderte zusammenfassend die Mehrung des »reichen Liederschatzes«. Schöpferisch beteiligt haben sich an dessen Ausgestaltung nicht wie ehedem die Musikkünstler. Man suchte und fand in der Vergangenheit. Als Neues erstanden nur eine Unzahl von Methodenerfindungen, an Konstruktionen von Singemaschinen und zur scheinbaren Klarstellung organisch aus solchem Geist heraus nicht zu bewältigender Verhältnisse dienender Apparate — die sich alle nur in dem

einen glichen: eine zur mechanisch technischen, quantitativen Steigerung der Singleistung erniedrigte Musikausübung jeglicher schöpferischen und seelischen Begründung, Berührung und Entwicklung zu entfremden.
Es ist symptomatisch für den Stand und die Wertung der Schulmusik um die Wende des 18. Jahrhunderts, daß nicht der schöpferische Musiker, sondern der ausgesprochen unmusikalische Pädagoge die Belebung versucht hatte. Kein Geringerer als *Pestalozzi*, der unerschöpflich tiefe Volks- und Kinderfreund, der Erforscher der Kindesseele, kündete das Neue. Er wandelte den Drill in die geist- und herzbelebende *Erziehung*, forderte Leben und Erleben, Selbständigkeit durch Selbsttätigkeit und setzte zu oberst das Prinzip der Kraftbildung. Kein Zweifel, daß damit jegliches und alles für die Zukunft der Schulmusikpädagogik gesagt war. Seine musikalischen Mitarbeiter, H. G. Nägeli und Fr. Pfeiffer, suchten diese Grundsätze in ihrer »Gesangbildungslehre« in die Tat zu wandeln — aber schon war der *Stand* der Musiklehrer (nicht das Fach an sich), d. h. das musikkünstlerische und musikpädagogische Eigenvermögen der Lehrenden an Wert so sehr gemindert, daß er den ebenso umfangreichen wie schwierigen Reformforderungen nicht gewachsen war.
Was durch Jahrhunderte nicht in Erscheinung getreten, weil die Erfüllung willig erfüllte Pflicht bedeutete — zum Erlangen der Magisterwürde hatte einst das Bewältigen des Musiklehrfachs gehört — das reckte sich nun als A und O jeglichen Reformerfolges auf: die Neubelebung der Schulmusik war einzig eine Frage der *Lehrerbildung* geworden. Hier aber drehte es sich nun durch Jahrzehnte unkünstlerischerweise um das Ausschlachten methodisch-technischer Probleme oder um die Ordnung des Lern- bzw. Übungsstoffes. Selbst gewiegte Pädagogen glaubten, daß mit feststehenden Übungen, noch mehr aber mit unverrückbaren Lehrplänen, ohne Rücksicht auf Heimat oder gar Kunstinteressen, den Forderungen gedient sei, die die schöpferische Musik an ein Fach zu stellen berechtigt gewesen wäre, wenn sie selber das Gebot der Stunde erkannt hätte. Der Weckruf kam aber von der Seite der Wissenschaft: *Hermann Kretzschmar*, Deutschlands anregender Rufer im Streit, sprach es aus: »Das Schicksal der deutschen Musik wird in der Schule entschieden!«
Damit ragte er weit über seine eigenen praktischen Reformvorschläge hinaus; denn er forderte klar die Notwendigkeit einer innigen Verbindung von Kunstvorbereitung und Kunstausübung, von Gesellschaft, Kunstwerk und Künstler. Wie alle seine Mitstreiter erkannte er als notwendig zunächst nur das Bewältigen des Elementartheoretischen, die Fähigkeit des Treffsingens. Also ein Auftauchen des kraftbildenden Moments, nur im negativ schöpferischen Sinn! Das pädagogisch Methodische überwog das produzierend Künstlerische, und so erleben wir, daß das Gros der Lehrerschaft die preußisch-deutsche Schulmusikreform der ersten vierzehn Jahre des 20. Jahrhunderts zum Triumph der *Lernschule* gestaltet. Schuld daran sind weder die Reformer noch

die Verwirklicher der scharf umrissenen Forderungen. Die Ursachen liegen darin, daß der Staat eine freie Kunst in einen engen Rahmen der zu erfüllenden, schematisch sich Schuljahr für Schuljahr, Klasse um Klasse abwickelnden Leistung gespannt und darüber außer dem seelisch Künstlerischen das eine über alle Schulweisheit Erhabene zu berücksichtigen vergessen hatte: daß neben der Individualität von Schüler, Schule, Gemeinde und Landesteil auch die starke Eigenart des Erziehers steht, die sich im Seminar vielleicht, doch nie im Leben gängeln läßt. Und daran scheiterte die Reform von 1914: daß sie die ursprüngliche Begeisterung in eine Zwangsjacke von Bestimmungen steckte, daß sie eine klaffende Lücke zwischen höherer und niederer Schule schuf, daß sie die Fachbildung der Lehrerschaft nur für jene anerkannte und forderte, daß sie vor allem — und das ist das Wesentliche — die Überleitung von der Zeit der Schulentlassung an gerechnet bis ins reife Alter der freien Selbstbetätigung offen ließ, eine Lücke nicht schloß, die (cf. Volkslied und Volkstanz) in früheren Jahrhunderten Zeitspannen wundersamen Musikmachens unter der Dorflinde, in Feld, Wald und Anger begrenzt hatte. Es fehlte dazu die Verbindung von Schule und Haus, denn mittlerweile, im Staat der Klassenabsonderung, war das künstlerische Musizieren außer dem Vorrecht des Berufsmusikerstandes ein Privileg der begüterten Klassen geworden, und es ergab sich dazu der seltsame Zwiespalt, daß der »Gesangunterricht« der Volksschule eigentlich einer ausschließlichen (Vokal-)Kunstbetätigung den Boden zu ebnen sich bestrebte, die seit vier Jahrhunderten schon in den Hintergrund gerückt war. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß das Verwirklichen einer physiologisch richtigen Laut- und Stimmbildung in der Schule seelischerweise tiefe Eingangspforten offengelegt hätte. Aber das mußte am Stand der derzeitigen Lehrerbildung scheitern; zwar war das Seminar noch ein Diener der Kirche, aber der Organist war *vor* den Kantor getreten. Und so griff denn der 1. internationale musikpädagogische Kongreß (Berlin, 1913) — wie schon vorher der »Deutsche Kunsterziehungstag« — das altgriechische Ideal des schöngesprochenen und -gesungenen Tons auf, und *E. Paul-Dresden*, der Referent, forderte: »Der Seminarmusiklehrer sei in erster Linie Stimmbildner, Gesangspädagoge!« Zwar leuchtet aus allen Lehrplänen von da ab dieses Moment hervor, doch es in die Tat umzusetzen gelingt nur wenigen. Eine Flut von Kommentaren zur staatlichen Reform bricht herein — als ob Bücher den Meister ersetzen könnten, gar in stimmtechnischen Fragen — da bricht der Krieg aus.

Was hat sich ins Heute gerettet? Durch alles Veräußerlichen, Mechanisieren, Abglätten und Ausgleichen, Überbieten an quantitativ technischer Leistung reckt sich die eine Frage empor — und die *Seele*? Wir propagieren heute wie immer die Idee der *Volksgemeinschaft*, aber wir wissen auch, daß diese nur dann beglückt, wenn der Einzelne lebt und erlebt und dazu *erzogen* wird. Das muß und kann die musikalische Erziehung leisten, denn sonst gäbe

es weder ein Vorwärts noch ein Aufwärts. Die so wichtige Frage der rhythmisch gymnastischen Erziehung darf nicht aus rein »technischen« scheinbaren Unmöglichkeiten heraus weiter ungelöst oder »verschoben« bleiben. Und es muß ein neuer *Geist* das ebenfalls scheinbar nur Methodische emportragen. Nicht um das Aufrichten eines Methodenpatents handelt es sich, sondern darum, das *Erzieherische* künstlerisch, d. h. seelisch und schöpferisch zu durchdringen. Einseitige Pflege des Gestern in der musikalischen Produktion bringt uns nicht weiter. Verfehlt ist auch das Ideal der Hausmusik als A und O zu erstellen. Der Einzelne hat nicht nur Rechte auf sich, sondern seine Pflichten erstrecken sich auch darauf, freiwillig am öffentlichen Volksmusik- und künstlerisch gehobenen Musikleben teilzunehmen. Dort muß er selber mitschaffen (Volksmusikschule, Volkschor), hier aber — und darauf kommt es immer an — selber *erleben*, aufnehmen können. Haben ihn Kinder- und Volksreim und dann die künstlerische Improvisation (in Verbindung mit dem »Erfühlen« der Linie und Form) Blicke in die Werkstatt einer gewaltigen Schöpfermasse — Volk und Künstler — tun lassen, so sind eben durch ein musikalisches Wachsen, das ein Wecken aller im Menschen schlummernden bedingten Kräfte bedeutet, Grund und Stützen eines Baus bereitet, der wohl den Einzelnen mit seinem Innenleben beherbergt, im ganzen aber neben der nationalen Bedeutung in Wahrheit *Weltgeltung* besitzt.

Dieses Wogen und Entfalten zu heben und zu beleben, ist neben dem Erzieher vor allem auch der *schöpferische Künstler* berufen. Unsere Größten müßten den Kleinen in die Herzen Erinnerung von gestern und den Geist des Heute geben: jene Beseelung, die mehr als alles andere das Klangerlebnis schenkt. Jene Beglückung, die das Kind *Kind* sein läßt, es vom Spiel zum bewußten Formgestalten, zum Leben und Erleben seines Ichs und des Umkreises führt, und die Liebe und Begeisterung zu Heimat und Vaterland in der Kunst weckt, stärkt und erhält. So nur sichern wir unsere hehrsten Kulturgüter — und zu ihnen gehört das deutsche Volkslied — indem wir sie in die Herzen unserer Volksgenossen zu dauerndem Besitz senken. Die Schulmusik darf auch nicht den Beziehungen zur Musikkunst der Gegenwart entfremdet bleiben. Wie wir den zeitgenössisch schöpferischen Künstler wieder den großen Problemen des Wachsens der Menschheit, insbesondere der Jugend, in der Musik durch tätige Anteilnahme nähern müssen, so gilt es, Jugend und Menschentum sich wieder auf ihre Stellung zur Kunst und Pflicht gegen die Kunstträger besinnen zu lassen. Unter den Begriff »schöpferisch« fällt beim Singen auch der Dichter der Textworte. Wie ein Hoffmann von Fallersleben der Jugend unserer Väter Glück schenkte und heute noch weiter wirkt, so muß auch der Dichter des Heute der Kindheit lebendig werden. Wie aber der Dichter glorreicher Kriege Legion gewesen, so müssen nun die Sänger des Friedens und der Versöhnung erstehen. Nicht Rache, sondern Liebe soll unsere Kinder in die Zukunft begleiten und emportragen!

Damit erörtern wir längst die Stellung des Volksstaats zur Schulmusik und im weiteren zur Volksmusik, zur Musikkunst, zu Künstler und Gesellschaft (= Volk).

Dieser Volksstaat steht zur Musik in unmittelbarem Verhältnis. Zunächst ist das Aufrichten des Ideals der Gemeinschaft auch eines seiner Ziele. Da Gemeinschaft aber nur dann ethische Bedeutung erlangt, wenn sie geistiger- und seelischerweise vertieft und symbolisiert wird, so liegt nahe, nach Kräften zu forschen, die künstlerische, volkstümliche und seelische Bindungen aufweisen. Wer aber verwirklicht dies mehr als die *Musik*, die Künstler und Volk gleichermaßen anzieht und befruchtet, deren höchster Ausdruck, das *Kunstwerk*, beider Herzen Tiefen offenlegt? Die Vereinigung dieser einander belebenden Triebkräfte kann nur in den Fundamenten erfolgen; denn einmal ist das Wachsen für beide Glieder in der alle einenden (Grund-)Schule gleich; dann aber lassen sich von hier aus nach dem System der Förderklassen, dem Prinzip der Begabtenauslese, künftig das Grundübel unseres heutigen Musikwesens, das Heranzüchten eines geradezu verderblich auf Kunst, Künstler und Volk wirkenden Musikerproletariats vermeiden und die Voraussetzungen zu einer organischen Entwicklung des gesamten Musikwesens schaffen.

Das Kind muß musikalisch künstlerischerweise schon im *Kindergarten* »erfaßt« werden. Sein recht sensibles Hören darf nicht wie seither durch Unisonogeplärre, Schellengeklirr und Trommelschlag ertötet werden, sondern wir müssen die Musik hier schon mehr als irgendwo auf das Innere des Kindes wirken lassen. Das ist möglich und erweist sich schon, wenn wir dem Vierjährigen, das die Augen geschlossen hält, eine Melodie vorspielen oder -singen (summen). Es wirkt auf den Erwachsenen erschütternd, das Mienenspiel der Kleinen zu beobachten, das instinktiv vorhandene Gefühl für die Form zu erkennen, wenn wir dazu den Vorder- und Nachsatz (durch Arm- oder Gehbewegungen) körperlich darstellen lassen. Damit nähern wir uns schon der »Rhythmischen Gymnastik«, ohne deren Elemente heute nirgends mehr aus- und heranzukommen ist. Immer muß es sich darum handeln, Leben und Erleben von innen her, aus dem Kind zu entwickeln und sich entfalten zu lassen. Solches ist der Tod der Lernschule!

Die im Volksstaat allen gemeinsame *Grundschule* knüpft (wie der Kindergarten) bei dem Ausnutzen des *Spieltriebs* an und vermittelt dazu (zuerst ohne begriffliche Definitionen) musikalische Grunderkenntnisse nach dem Prinzip der musikalischen Erziehung (Arbeitsschule). Hier greift zu dem vorher Behandelten die Improvisation (Kinder- und Volksreim) ein, die Gehörbildung (Musikdiktat) wird systematisch (Obertonreihe!) ausgebaut, und nur so kommen wir zu einem *natürlich* begründeten Treffsingen — ohne Methodenbindung — und dies alles in steter Verbindung mit physiologisch richtiger Laut- und Stimmbildung. Dazu bedürfen wir allerdings sorgsam und vor allem in

Übungsschulen praktisch geschulter Lehrkräfte, dann aber können und müssen wir den *starren* Lehrplan beiseite werfen. Stofflich gilt besonders auf dieser Stufe die Pflege der Heimatkunst, und da kann uns eine behördliche Vorschrift, die gleichermaßen den Liedstoff über Nord und Süd, Ost und West breitet, nichts nützen. Das Lied muß nach Text und seelischem Gehalt dem Kind nahestehen; für Bekenntnisse, wie es z. B. das Claudiussche »Der Mond ist aufgegangen« fordert, hat der Siebenjährige gottlob noch gar kein Verständnis. Schöpferischen Antrieb gibt in Verbindung mit Formen-(Melodiebildungs-)Lehre die Improvisation (Kinderreim), auch zu selbstverfaßten Texten. Überall fühle sich das Kind als Kind und in seinem ureigensten Reich erfaßt.
Mit dem Abschluß der Grundschule ist ein wichtiges (wenn nicht das bedeutsamste) Stück musikalischer Erziehung beendet. Entweder verbleibt der Schüler in der Volksschule, das bedeutet eine Weiterentwicklung in Richtung des volkstümlichen »Musikmachens«. Dabei ist immer der Grundsatz der musikalischen Erziehung zu wahren. Was die Technik des Liedsatzes anbelangt — denn es wird sich in der Hauptsache um Pflege des Gesanges handeln — so ist schon mit der einsetzenden Zweistimmigkeit die lineare Stimmführung dem sogenannten »volkstümlichen« harmonischen Satz, der in der Stimmung verflachend ausschließlich das konsonante Moment berücksichtigt, vorzuziehen. Volkslieder aus der näheren Vergangenheit, die die primären Elemente: Melodie, Rhythmus, Harmonie im Ausdruck verankert tragen, singe man *einstimmig*. *Leben* im Musik*geben* — Selbständigkeit durch Selbsttätigkeit — und seelisches *Erleben* im *Empfangen* des Kunstwerks: dieses bezeichnet die Eckpfeiler jeglicher Schulmusikpflege! Man sollte auch bedenken, daß wohl ein stofflicher, nie aber ein grundsätzlicher Unterschied in musikalischen Dingen zwischen höherer und niederer Schule bestehen darf. Die »*Volksmusikschule*« ist auf dem Weg — sie wird und muß kommen, denn sie wird Hort und Pflegestätte der Volkskunst und Volkskultur sein. Was privater Unternehmungsgeist und materielles Begütertsein seit langem den wohlhabenden Klassen erstellt, das müssen Staat und Gemeinde jenen schenken, deren Hände Arbeit heute kaum das tägliche Brot erringt. Auch in der Wahrung und Sicherung, nicht zum mindesten in der *Weiterentwicklung* der Musikkultur muß es »*das ganze Deutschland*« sein! Oder wo wären die Schätze unserer Musik, unseres deutschen Volkslieds, sicherer verwahrt denn im Herzen unseres Volkes?
Die Organisation der Volksmusikschule muß nicht notwendigerweise einzig an die Pflichtschule anzuschließen sein, sondern kann ihr und dem Kindergarten schon vom 4. Lebensjahr ab parallel laufen. Sie braucht auch nicht den Typ der süddeutschen Singschule sklavisch nachzuahmen, sondern soll die musikalische Erziehung möglichst *allseitig* verwirklichen. Außer den oben angedeuteten theoretischen Fächern könnte auf rhythmische Erziehung und Instrumentalmusikmachen (im Stil der Hausmusik) ein gut Teil der

zur Verfügung stehenden Zeit verwendet werden. Wesentlich ist, daß sich dieser Typ der Musikschule als Staat in sich entwickelt und doch immer die Verbindung mit dem allgemeinen Musikleben wahrt. Als »Spitzenglieder« sind der »Volkschor«, die »Freie Kunstgemeinde« anzusehen. In sich sollte die Volksmusikschule Wert auf reiche Ausgestaltung durch Sonderkurse legen. In freien Arbeitsgemeinschaften können Gehörbildung, Musikdiktat, Formenlehre, rhythmische Erziehung, Musikgeschichte für Erwachsene, Laut-, Stimm- und Tonbildung für *Einzelne* gegeben, auch sollten im öffentlichen Schuldienst stehende Personen zur Fortbildung in der Methodik der musikalischen Erziehung, Chordirigenten zu Sonderkursen in Dirigiertechnik, Chorschulung, Literatur der Chormusik (in Verbindung mit Musikgeschichte) herangezogen werden. Überall fühle sich die Volksmusikschule nicht als außerhalb, sondern stets als innerhalb des gesamten Musiklebens stehend. Daß dadurch Klassengegensätze von selbst überwunden werden und auch die finanzielle Lösung der Gesamtverwaltung bzw. -einrichtung erleichtert wird, leuchtet ein. Noch viel wichtiger ist, daß über aller Parteien Haß und Gunst sich das ganze Volk zu freigewähltem und einzig durch künstlerische Beweggründe beeinflußtem Musizieren zusammenfindet. Führer sollten hier immer nur im praktischen Schuldienst erfahrene, staatlich geprüfte Musiklehrer sein. Doch ließe sich leicht und mit Nutzen für beide Teile ein Musikseminar für werdende Erzieher angliedern. Auch die im Vorbereitungsdienst befindlichen Lehrkräfte an höheren und niederen Schulen könnten während der obligatorischen Probedienstzeit als Hospitanten und auch unterrichtend überwiesen werden; der Volksstaat muß helfen, die unseligen Klassengegensätze zu überbrücken, die in der Neuzeit Schule, Volk, Künstler und Kunst getrennt haben....

Wenn der Schüler die Grundschule verläßt und in eine der höheren Lehranstalten eintritt, so empfängt ihn musikalischerweise ein zunächst noch einmal zusammenfassender Unterricht. Wichtig ist, daß künftig ein Weiterleiten der musikalischen Erziehung unter allen Umständen gewährleistet ist. Es erscheint daher durchaus angebracht, staatlich geprüfte Musiklehrer auch in vielklassigen Volksschulsystemen anzustellen. (In kleineren Städten ist deren Bedeutung als Träger und Führer in der Volksmusik noch ungleich größer.) Was nun die musikalische Erziehung in den höheren Lehranstalten anbetrifft, so sollte als conditio sine qua non die planmäßige Durchführung des Musikunterrichts in zwei Klassenwochenstunden bis zur Oberprima einschließlich obligatorisch gemacht werden. Daß es sich heute nicht mehr ausschließlich um die Vorherrschaft des Chorgesangs handeln darf, ist einleitend gesagt worden. Theorie und Praxis, dazu Musikgeschichte in Verbindung mit Kulturgeschichte, müssen das Ganze durchlaufen, nicht in Absonderung von den übrigen Lehrfächern, aber wohl in Betonung des künstlerisch Erzieherischen im Gegensatz zu dem wissenschaftlich Bildungsmäßigen des Gesamt-

lehrplans. Arbeitsgemeinschaft und Collegium musicum werden in freiem Sichfinden begeisterte Schüler um den Lehrer sammeln und nicht zum wenigsten für den neuen Geist zeugen ... Hinleitungen zu dem Gesamtmusikleben im allgemeinen, zu den musikkünstlerischen Einrichtungen des betreffenden Gemeinwesens im besonderen (Theater, Konzerte) werden sich stetig herstellen lassen. Die öffentlichen Musikunterrichtsinstitute, der Stand der Privatmusiklehrer, werden solches Schaffen nicht als unliebsame Konkurrenz, sondern als willkommenes Zusammenarbeiten begrüßen ...

Leichter noch werden sich die Lyzeen und Oberlyzeen in diese Reformen finden; denn sie haben schon den oben geforderten Einteilungsrahmen. Bei ihnen wird es sich vor allem darum handeln (wo es nicht schon geschehen ist), das Fach als solches neu zu beleben. Ich denke an rhythmische Gymnastik, Gehörbildung, Improvisation, Musikdiktat, Hermeneutik u. a. Tüchtige Erzieher, die bei allem Maß halten können, werden hier überall mit der seither üblichen Stundenzahl auskommen. Allerdings muß im Lyzeum schon in der Aufnahmeklasse die musikalische Erziehung einsetzen; die Notwendigkeit ist nicht mehr zu begründen. Auch sollte man in den angeschlossenen Studienanstalten die künftigen Mütter, Erzieherinnen oder Kindergärtnerinnen in das Wesen und die »Methode« der musikalischen Erziehung einführen. (Dasselbe gilt für die Pflichtfortbildungsschule der Mädchen, die aus der Volksschule entlassen worden sind.) Wieviel deutsche Frauen wissen denn heute ihren kleinen Lieblingen zu singen, musikalische Märchen zu erzählen und was der Schätze mehr sind, zu schenken? Erinnern wir uns der Worte Jean Pauls in der »Levana«: »Musik teilt Kindern nichts als Himmel aus. Gibt es etwas Schöneres, als ein froh singendes Kind?«

Fassen wir zusammen: Die nachreformatorische Zeit hatte mit der Wandlung der völkisch weltanschaulich und der (davon abhängigen) musikkünstlerisch bedingten Grunderkenntnisse auch die *Schulmusik* nach Wesen, Ausdrucksform und Aufgaben entwurzelt. Ihrer vordem zielstrebigen Verbindung mit dem Musikleben der Nation als Ausdruckssphäre der Volkskultur beraubt, vermochte sie aus sich heraus kein neues (auch physisch tragfähiges) künstlerisches wie kulturelles Zweckideal zu erstellen und sank zur technischen Bildungsangelegenheit im wissenschaftlich orientierten Lehrplan des Schulorganismus herab. Damit gab sie das *Standesideal* des künstlerischen Erziehers preis, und die scheinbare Weiterentwicklung des Fachs vollzog sich im 19. Jahrhundert — dem Zeitalter, da das *Orchester* Gipfelpunkt im Musikmachen bedeutete — in hauptsächlicher Verbindung mit der Allgemeinpädagogik und ihren bezüglichen Gesetzen und Forderungen. Der autoritative Klassenstaat glaubte zwar mit dem Aufzeigen des jetzt innerlich hohlen Unitätsideals über die Schulmusik der Volksmusik neues Leben und entwickelnden Antrieb geben zu können; allein es war zudem ein anderes Menschentum in anderer Zeit erstanden ...

Der beharrliche Ruf zur Neueinstellung der Schulmusik erschallt zuerst aus dem Mund des Musikwissenschaftlers, des Historikers. Über diesen hinaus reichen sich der Künstler und Pädagoge innerhalb der Schule: der künstlerische Musikpädagoge, die Hände. Noch wurzeln die Reformgedanken im technisch Substantiellen und rational Intellektuellen, wie im Aufgehen in musikalischen oder ästhetischen Teilgebieten; noch hemmt die materielle Erstarrung des Klassenstaats im Paragraphieren und Schematisieren die Erfüllung weiterreichender, vorauseilender Forderungen der Führer . . .

Erst der vernichtende Krieg und die Folgezeit haben auch der Schulmusik die Besinnung auf das Wesentliche: die Sicherung und Neubelebung der erhaltenen *Kulturgüter* und die Erziehung des kommenden Geschlechtes zu *Kulturträgern* gebracht. Auf der einen Seite die *Musikpflege* im freien Volksstaat, auf der anderen die *Musikerziehung* zur freien Wahl des Musikmachens oder empfangenden Erlebens. Als *Schulmusikideal* im weitesten Sinn hat *das deutsche Lied*, insonderheit *das deutsche Volkslied*, zu gelten. Von hier aus ist die Bindung nach allen musikalischen, künstlerischen und kulturellen Ausdrucksgebieten, -formen und -zeiten möglich und zu erstreben; das Einfühlen in diesen Umkreis ist nicht nur musikalische Aufgabe weniger fachlich Interessierter, sondern noch mehr *kulturelle Angelegenheit* eines ganzen Volkes, die ihre Wurzeln in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Gesamtmusik- als auch eben dieses -kulturschaffens, in die schöpferische Welt des Musikers wie des Laien schlägt.

Die Aufgaben der *Musikerziehung* sind im Volksstaat durch die Größe und Tiefe des Schulmusikideals im ganzen begrenzt. Sie sind zunächst *organisatorisch* zu erfassen und darzustellen.*) In den Mitteln und Wegen zum Erreichen des Ziels muß die Musikerziehung wohl Anlehnung an die Forschungsergebnisse der in den Kreis einzubeziehenden Wissenschaften suchen, in der Hauptsache, d. h. in Ursache und Wirkung den Blick auf das Musikalische in der Musik nicht verlieren. Vor allem muß das Musikmachen zeitgenössisch entwicklungsfähig fundiert sein und mit der Vereinigung von Vokalem und Instrumentalem im linearen Satz des Kunstwerks Berührung mit dem Heute und Morgen unserer Musikkunst suchen.

Das ist bewußtes Abwenden von der egoistischen Sucht vergröbernden Dilettantismus' und bedeutet echtes Leben und Erleben, Freude und Beglückung, Friede im einzelnen und in der Gemeinschaft, Umschau, Versenken und Aufgehen in den gewaltigen Problemen unserer Kultur . . .

Gibt es heiligeres Beginnen für die Schule, unsere *Jugend*, die einzige Hoffnung unseres Morgen, zur Teilnahme an diesem schöpferischen Gestalten zu erziehen?

*) Vgl. L. Kestenberg, Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig 1921.

KÖPFE IM PROFIL

V*)

ALEXANDER ZEMLINSKY — SIEGFRIED OCHS — JULIUS KLENGEL

ALEXANDER ZEMLINSKY

VON

ERNST RYCHNOVSKY-PRAG

In Prag, dem hunderttürmigen, dem von Sage umwobenen und von harten Kämpfen umtobten, wirkt *Alexander Zemlinsky* seit länger denn einem Dutzend Jahren. Als der führende Musiker, ohne den kein Spatz vom Dach fällt. Wenn eine musikalische Veranstaltung besonderen Glanz bekommen, wenn sie werbend auf die Taschen des Publikums wirken soll: die Ankündigung, daß Alexander Zemlinsky als spiritus musicalis an ihr beteiligt ist, daß er dirigieren oder den konzertierenden Künstler am Klavier begleiten werde, tut das Wunder. Zemlinsky-Abende sind stets wahre musikalische Feste für die sonst gedrückten, nie recht frohen Prager Deutschen, Feste aber auch für die vielen musikgenießerischen Tschechen, denen sie nicht fernbleiben wollen, und für das internationale Publikum, das jetzt allgemach auch in Prag hervorzutreten beginnt. Scharf wie das Profil seiner Physiognomie ist sein künstlerisches. Der Dirigent im Theater und Konzertsaal, der Pianist, der von seinen Adepten begeistert geliebte Leiter der Dirigentenschule an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst und nicht zuletzt der Komponist von Opern, Orchester- und Kammermusikwerken, Liedern und der »Lyrischen Sinfonie« sind die Komponenten einer Künstlerpersönlichkeit, deren bestrickendem Reiz sich das Publikum nicht entzieht, deren suggestiver Kraft der Musiker willig erliegt.

Auch Zemlinsky ist seine unbestrittene überragende Position nicht als gütiges Geschenk einer schönen Fee mühelos in den Schoß gefallen. Auch er hat ringen und kämpfen, von der Pike auf dienen müssen. Nicht nur vor die Tugend setzten die Götter den Schweiß. Frühzeitig schon verrät er eine nicht alltägliche musikalische Begabung, so daß er nach Absolvierung des Gymnasiums das Wiener Konservatorium bezieht, wo er den Unterricht Doors im Klavierspiel genießt und Kompositionsschüler bei Fuchs wird. Als der beste Klavierspieler am Konservatorium erhält er den Bösendorfer-Flügel. Eine Sinfonie, die er während seiner Studien bei Fuchs schreibt, wird aufgeführt. Brahms ist anwesend, faßt Interesse für den jungen Musiker und empfiehlt ihn, so wie er einst auch Anton Dvořák empfohlen hatte, an Simrock nach Berlin. Dort erscheint sein Trio für Klarinette, Cello und Klavier. Noch

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8.

während seiner Konservatoriumsstudien verlegt Breitkopf & Härtel ein Heft Klavierstücke, erscheinen vier Liederhefte bei Jansen in Kopenhagen. Nach Absolvierung des Konservatoriums lebt Zemlinsky einige Jahre vom Stundengeben und komponiert fleißig. Beim Jubiläumskonzert des Konservatoriums dirigiert er seine Orchestersuite — nach Brahms, der seine Akademische Festouvertüre dirigiert. Das Quartett Hellmesberger spielt einige Werke Zemlinskys, die bis heute nicht gedruckt sind, wie ein Streichquintett, das Brahms sich anhörte. Sein Interesse für den offenbar begabten Komponisten wird reger, er lädt ihn zu sich und will ihn, ein schöner menschlicher Zug des Meisters, materiell unterstützen, damit er nicht das bittere Brot des Stundengebens essen müsse und sich weniger gebunden der Kunst widmen könne. Aber zur materiellen Unterstützung kommt es nicht, die moralische Förderung behält ihren unendlichen Wert.

Um diese Zeit wird das Münchener Preisausschreiben um den Luitpold-Preis für die drei besten Opern veröffentlicht. Zemlinsky zimmert sich nach der Reclam-Ausgabe von Gottschalls »Rose vom Kaukasus« den Text zu seiner Oper »Sarema« und bewirbt sich. Die Oper erhält den Preis, wird in München aufgeführt, Milka Ternina und der unvergessene Theodor Bertram wirken mit. Nun läßt die materielle Sorge nach. Trotz Stundengeben wendet sich Zemlinsky einer neuen Oper zu, und mit dieser ist die entscheidende Wende in seinem Leben verbunden. Die Oper heißt »Es war einmal« und ist nach Holger Drachmann komponiert. Gustav Mahler läßt sie sich vorspielen und nimmt sie für die Hofoper an. Ein paar Monate später wird sie an der ersten Bühne des Reiches und unter dem ersten Künstler aufgeführt. Noch trägt sich Zemlinsky nicht mit dem Gedanken, Dirigent zu werden, insbesondere nicht Theaterdirigent. Da aber von der Oper viel gesprochen wurde, fügte es sich wie Schicksal, daß der Direktor Leopold Müller, der damals das Carl-Theater übernommen hatte, auf die Idee kam, durch einen Theateragenten bei Zemlinsky anfragen zu lassen, ob der junge, mit frischem Bühnenlorbeer geschmückte Komponist zu ihm nicht als Kapellmeister gehen möchte. Weigerung ist die erste Antwort, nach beharrlichem Drängen Zusage die zweite. Denn Müller war ein kluger Herr und wußte aufwachsende, am Beginn ihrer Karriere stehende Künstler zu hypnotisieren. Er schildert das Theater und die Operette in so glühenden Farben, daß dem jungen Musiker das Wasser im Munde zusammenläuft. Der sieht nun nicht mehr, was er dirigieren soll, sondern nur, daß er dirigieren wird. Nach einer Stunde ist der ominöse Vertrag mit dem Operettendirigenten unterschrieben. Ein paar Jahre vorher hat auch Gustav Mahler in Hall den Taktstock zu den Rhythmen von Millöcker und Suppé geschwungen. Drei Jahre bleibt Zemlinsky dem Carl-Theater verpflichtet, dann geht er auf ein Jahr ans Theater an der Wien. Rainer Simons, der Gelegenheit hatte, die künstlerischen Fähigkeiten des Operettenkapellmeisters zu durchblicken, nimmt ihn an die neugegründete

Volksoper herüber. Webers »Freischütz« ist die erste Oper, die Zemlinsky dirigiert. Trotz allen Plackereien mit dem Operettenensemble bleibt Zemlinsky schöpferisch tätig. Zur Komposition flüchtet er, wenn er Rettung aus dem Tohuwabohu des großstädtischen reißerischen Theaterbetriebs sucht. Eine Sinfonie führen die Wiener Philharmoniker auf, sie erhält den Beethoven-Preis. Daß sie irgendwo gedruckt worden wäre, hat man nie erfahren. Aber auch die Volksoper ist nur Sprungbrett zu höherem Aufstieg. Mahler beruft ihn an die Hofoper, und dort wirkt er neben Mahler solange, bis Intrigen von höchster Stelle Mahler ein weiteres Verbleiben verekeln und er unter die glänzendste Epoche der neuen Wiener Theatergeschichte einen dicken Strich macht. Mit Mahler geht auch Zemlinsky. Nicht lange darauf erfolgt die Berufung nach Prag. Und hier schafft er sich eine Stellung, die allen seinen künstlerischen Kräften die freieste Entfaltung ermöglicht.

Noch in seiner Mahler-Zeit entsteht die bisher nicht aufgeführte Oper »Der Traumgörg«, ein Psalm mit Orchester, entstehen die Maeterlinck-Orchesterlieder, die jetzt Madame Cahier in New York mit sensationellem Erfolg gesungen hat, die Oper »Kleider machen Leute« nach Gottfried Kellers Novelle, das zweite Streichquartett, ein Heft Klavierstücke. Eine reiche Ernte, die er nach Prag mitbringt. Hier schreibt er die Einakter »Florentinische Tragödie« nach Oskar Wilde und »Der Zwerg« nach Wildes Märchen vom Geburtstag der Infantin. Das kompositorische Werk krönt die »Lyrische Sinfonie«, deren Uraufführung anläßlich des Internationalen Musikfestes in Prag erfolgte. Mit der Lebenslinie entwickelt sich auch die Linie seiner Kunst. Die ersten Werke tragen, und Zemlinsky betont das immer mit einem gewissen Stolz, die Marke Brahms, unter dessen Einfluß seine Kammermusik steht, ebenso wie der Schatten des Bayreuthers sich auf das Bühnenwerk seiner ersten Periode senkt. Wie wäre es auch anders möglich? Aber schon in den Werken der mittleren Periode umreißen sich fest die Züge künstlerischer Individualität. Das zweite Quartett hat mit Brahms so wenig mehr zu tun, wie die Maeterlinck-Lieder und »Kleider machen Leute«. Was dann von der »Florentinischen Tragödie« und dem »Zwerg« ohne Einschränkung gilt.

In diesem Zusammenhang darf ein Wort über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg gesagt werden, mit dem ihn nicht nur verwandtschaftliche Bande verbinden. Zemlinsky hat Schönberg kennengelernt, als dieser Bankbeamter war und Zemlinsky den Studentenverein »Polyhymnia« dirigierte, dessen Mitglieder vorwiegend Studenten der Medizin waren. Der Bankbeamte Schönberg bringt Zemlinsky seine ersten Kompositionen, tritt auf Zemlinskys Aufforderung in die »Polyhymnia« ein, nachdem er sich am Tandelmarkt ein Cello gekauft hat. Auf Zemlinskys Rat gibt er seine Stellung in der Bank, die er bis dahin ohnedies nur zwei- bis dreimal in der Woche besucht hatte, auf und widmet sich ausschließlich der Musik. Während er bei Zemlinsky Kontrapunktstudien betreibt, entsteht sein Sextett »Verklärte Nacht« und der

Anfang der »Gurrelieder«, die damals noch für Klavier gedacht waren. In Parenthese: Auch Erich W. Korngold war Schüler Zemlinskys. Er hat bei ihm Klavier und Kontrapunkt studiert; und als Zemlinsky Korngolds Ballett »Der Schneemann« instrumentierte, erhielt der junge Komponist die beste Unterweisung über die Behandlung und Verwendung der einzelnen Instrumentengruppen.

Wer Zemlinskys Musik kennt, begreift nach den ersten Takten den grundlegenden Unterschied zwischen der Musik Zemlinskys und der Schönbergs. Zemlinsky ist kein Atonaler. Er kann atonale Musik verstehen, kann intellektuell mitgehen, begreift aus der tiefsten Kenntnis des Künstlers Schönberg, daß dieser dorthin gelangen mußte, wo er heute steht, aber als eigene Sprache ist sie ihm völlig fremd. Zemlinskys Musik saugt ihre individuelle Kraft aus der gewählten, edlen, aufblühenden und emporstrebenden, mitfortreißenden Kantilene und aus einer Harmonik, in deren kühnem, aber stets auf sicherem Fundament sich erhebenden Ausbau ihre Entwicklung sich vollzogen hat.

Ich habe bisher vorwiegend vom schöpferischen Zemlinsky gesprochen. Das Profil wäre »einseitig«, würde nicht auch vom nachschaffenden, also vom Dirigenten die Rede sein. Zemlinsky am Dirigentenpult ist Klasse für sich. Seine feinen, stets vibrierenden Nerven saugen sich in das Kunstwerk ein und lassen es nimmer los. Das Kunstwerk nimmt von ihm Besitz, wird ein Stück von ihm. Und wie es sich in ihm widerspiegelt, wie er das Spiegelbild in die Welt der Sinne projiziert, ist stets eine hinreißende Leistung im höchsten Sinne des Wortes. Das gilt, ob er ein Konzert dirigiert oder eine Oper einstudiert. Wie er Beethoven, Brahms und Mahler interpretiert, wie er Schreker und andere Moderne in der Welt des holden Scheins zu blühendem Leben weckt, wie er das Pathos Richard Wagners über dem Teppich der orchestralen Polyphonie bloßlegt, hat uns im letzten Dezennium ungezählte Abende der Erbauung und des höchsten Entzückens bereitet. Einzigartig bleiben aber Zemlinskys Mozart-Abende. Man kann es ruhig sagen: In der Stadt, die einst als Mozart-Stadt sich in der Musikgeschichte einen ehrenvollen Platz erobert hat, in derselben Stadt hat Zemlinsky heute wieder einen Mozart-Stil geschaffen, hat Mozart-Aufführungen zustande gebracht, zu denen das Publikum wallfahrten würde, wenn es nicht gerade Prag wäre, wo solches sich begibt. Geniale Intuition und brünstige Liebe reichen sich da die Hand zum Bunde. Wenn Zemlinsky Mozart dirigiert, wird im Theater inkarnierte Seligkeit klingend und man begreift, warum an solchen Abenden im Zuschauerraum Orgien des Beifalls gefeiert werden — bis der unerbittliche »Eiserne« ihnen ein Ende setzt.

SIEGFRIED OCHS

VON

KURT SINGER-BERLIN

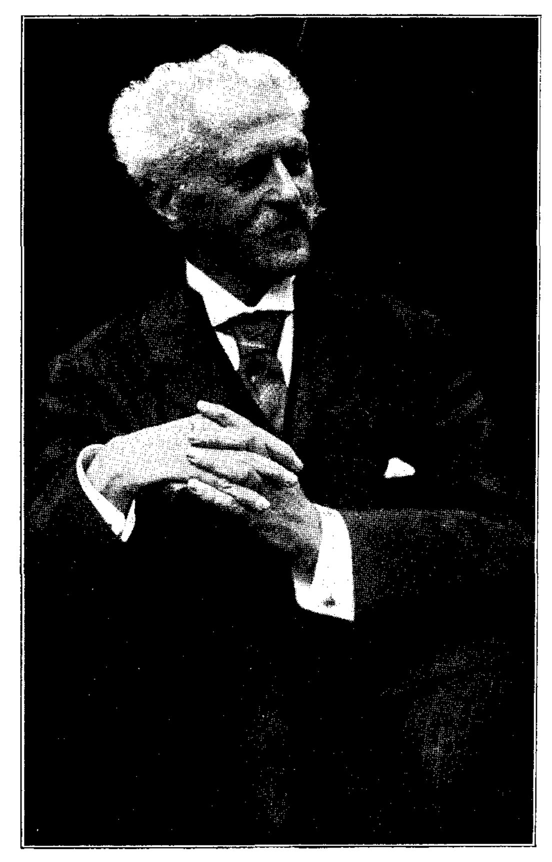
Es ist ein Attribut unseres Wandelns in der Zeitgeschichte, unserer inneren Anteilnahme am fließenden Strom des Kunstlebens, daß wir vergeßlich werden. Und es ist das Schicksal führender Persönlichkeiten, daß der königliche Purpur, der ihnen im Rausch der schöpferischen Tat sieghaft zugeworfen wird, zu einem alltäglich-farblosen Gewande wird, wenn die Kunstleistung zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Gewiß rast die Zeit in Riesenwellen über uns hin; gewiß stellen sich gerade in unseren reizsamen, schnellebigen, dem Wort, Wechsel und Geschmackswandel erliegenden Tagen die Künstler scharenweis vor uns auf, und der Blick auf den einen verdunkelt das Auge für den anderen. Aber die aus dem Nichts schaffenden, die aufbauenden, die auf neuem Weg Neues wirkenden Meister sind selten, ganz selten geworden. Und wo im Musikleben noch einer steht von den wenigen, wirklichen Persönlichkeiten, die auch für uns lebendige, kraftströmende Geschichte tönender Erlebnisse gemacht haben, da soll Gerechtigkeit und ehrfürchtige Liebe den Griffel des Nacherlebenden führen, da soll die so leicht unser Gedächtnis verdrängende Undankbarkeit wie Asche von uns abfallen. Eine Meisterkraft ist in Worten festzuhalten, ein leuchtendes Programm zu erklären, ein Wirken, ein zielbewußtes und ruhmgekröntes Künstlerschaffen zu umreißen, ein Name in eherne Tafeln zu meißeln: *Siegfried Ochs*.

Als im Jahre 1882 der Ochssche Gesangverein, der spätere Philharmonische Chor, seine ersten Blüten trieb, da gab es in Deutschland wohl Gesangvereine, aber es gab keine Chorkultur. Das hatte seine guten Gründe. Die musikantische Einstellung der Zeit war eine instrumentale. Das Orchester, die Sinfonie Beethovens und Brahms' fesselte die Schaffenden, reizte die Schöpferischen, unterhielt und beschäftigte die Hörenden. Die Vokalkomposition großen Formats lag brach, während an dem inneren Aufbau des orchestralen Apparats, wie an der Veredlung und Reifung seines Ausdrucksvermögens rastlos gearbeitet wurde. Es war die Zeit, in der ein neuer sinfonischer Stil sich durchzuringen begann, es waren die Jahre, da von Berlioz und Liszt aus die Reformation der musikalischen Formgesetze begann, während in der Oper Wagners Geist unumschränkt herrschte. Der Chorgesang lebte und webte im Oratorium klassischer Meister. Bach, Händel, Mendelssohn waren die großen Namen aller deutschen Oratorienaufführungen, und neben ihnen etwa Mozart, Haydn, Graun, Cherubini. Das bedeutete nun, soweit es die Werke solcher anerkannten klassischen Meister betraf, gewiß keinen Niedergang des Geschmacks. Im Gegenteil. Aber in jahrzehntelanger Arbeit erstarrte das lebendige



Schlosser & Wenisch, Prag, phot.

Alexander Zemlinsky



Gertrud Ochs, phot.

Siegfried Ochs

Gefühl für den Atem der immer wieder heruntergesungenen Messen und Oratorien, es stellte sich ein für alle Mal in den Aufführungen der Singakademie, des Sternschen Gesangvereins der gleiche, unbewegliche, streng und gläubig fixierte, durch Tradition geheiligte Stillstand lebendiger Kunstleistung ein. Ein Neues gab es nicht mehr, weder an Ausdrucksgröße noch an Variationen des Temperaments, der Leidenschaft, des Kolorits. Das aber mußte für die Menschen, die einem neuen Jahrhundert zuwuchsen, die zudem vom Orchester her einen ganz neuen Geisteshauch verspürten, allmählich unerträglich werden. Tatsächlich glich die Empfindung der in beklommener Andacht Zuhörenden sehr oft einer in Frommheit ertragenen, mit dem täuschenden Mantel ehrwürdig-notwendiger Tradition verbrämten Langeweile. Besonders an den Namen Bach knüpfte sich dieses ungern eingestandene Respektserlebnis. Bach galt als gelehrt, als trocken, als formal, aber nicht inhaltlich und gemüthaft groß. Auf der anderen Seite war man von der Schönheit des Mendelssohnschen »Paulus« und »Elias« durch Überzüchtung bequemer Eingängigkeiten, durch endlose Wiederholungen herrlicher Virtuosenarien langsam und endgültig übersättigt. Neue Oratorienkomponisten gab es nicht, und sie wurden auch kaum gesucht. Das Alte wurde im Stil des Altakademischen, Starrunbelebten, Vorgestrigen zelebriert. Die Nüchternheit, die sich selbstgefällig zum philologischen Gesetz ernannte, die Korrektheit regierte; zwischen Werk und Wirkende trat ein Jahrhundert als genußhemmende, fortschrittfeindliche, siegende Instanz. Selbst Stockhausen konnte mit seinem immensen praktischen Kunstverstand das rückwärts gedrehte Rad nicht mehr in seiner Bewegung aufhalten. Aber einmal mußte ja diese quälende, fruchtbare Arbeit getan werden. Denn Jahrzehnte steht eine Kunstdisziplin nicht still. Und wie in die lang verborgenen Klang- und Ensembleschönheiten des modern gewordenen Orchesters Hans v. Bülow den ersten entscheidenden Kennerblick warf, wie dieser vorwärtsdrängende Meister erst alle mystischen Geheimnisse des großen instrumentalen Ausdruckserlebens enthüllte, so mußte auch einer kommen, der mit starker Hand und loderndem Temperament den verstaubten Götzen chorischer Gemütlichkeit umwarf, um dem Geist der Zeit auch im Stil und der Technik der vokalen Polyphonie ein Denkmal als Äquivalent zu setzen. Dieser Mann kam, im Windsturm des Wollens, im Feuer der Leidenschaft, im Vorwärtsdrang des Könners und im elementaren Anrennen eines Charakters: *Siegfried Ochs.*
Seine Arbeit setzte dort ein, wo seit Jahrzehnten die Triebe des Chorgesangs aufgehört hatten. Er fühlte den Puls einer Zeit, die mit neuen Mitteln neue Wirkungen in künstlerischen Bahnen verhieß, er übertrug die unter seinem Freund und Meister Bülow eingeleitete Orchesterrenaissance auf den gemischten Chor. Seinem Temperament war es gegeben, alles Stille, Stagnierende zu hassen, alles Kühne, Große, Neue mit Feuer zu umarmen. Wohl gab es in Süddeutschland, im Rheingebiet gute Chöre, reinsingende Massen. Aber

das Niveau ihrer Programme blieb, selbst von dem kläglichen Stand der Liedertäfler abgesehen, stabil oder dürftig. So begann Ochs seine Herkulesarbeit, die in Berlin einsetzte und sich in zwei Jahrzehnten anregend über Deutschland hin auswirkte, mit der Aufstellung eigenartiger, stilvoller Programme. Schon in den achtziger und neunziger Jahren hörte man im Ochsschen Gesangverein so unbekannte Werke, wie die Lisztsche Missa choralis und den Prometheus, die Trauerkantate Beethovens, Wanderers Sturmlied von Strauß, Acis und Galathea von Händel, den Franziscus von Tinel, quattro pecci von Verdi, Te deum von Bruckner, den Feuerreiter von Hugo Wolf, das Requiem von Berlioz, daneben standen die anerkannten Oratorien der Anerkannten und kleinere Werke von Koeßler, Neff, Berger, Taubmann, Reger, Bruch, Urspruch, Rüfer, Arnold Mendelssohn, d'Albert, Stenhammar, Stanford, F. E. Koch, Rudorff, Kahn, Iwan Knorr. Das klang wie wahrhaft neues Leben aus den Ruinen des Berliner Chorgesangs. Man mußte auf den mit flammendem Schwert daherziehenden, ernsten, unermüdlichen, durch Lob und Freundschaft Bülows ausgezeichneten Dirigenten Ochs allmählich aufmerksam werden. Mußte man ihn nicht auch anerkennen? Das tat man mit jener Mischung von Ingrimm und äußerem Wohlwollen, mit jenem behaglichen, zu nichts verpflichtenden Schwanken zwischen Ja und Nein, das sich immer da einstellt, wo Überzeugung und Charakter, wo der Spürsinn des Pfadsehers fehlt. Ein Neues schien sich vorzubereiten. Gerade weil man das fühlte (in Kritik und Publikum), mußte die heilige konservative Dame Tradition vor allzu kühnem Zugriff geschützt werden. Kämpfe, Intrigen, Machenschaften, Unglückszufälle an allen Ecken und Enden. Dem scharfen Hieb eines jungen, von seiner Mission erfüllten, vom Musikgeist besessenen Feuergottes stellte sich der Drache des Beharrungsvermögens, der aschgrauen Trägheit, der akademischen Starre entgegen. Ochs schritt mutig durch die brennende Lohe. Siegfried trieb es zu seiner Brünnhilde. Mit 11 Mitgliedern hatte der Verein begonnen, nach 10 Jahren waren es 200, nach 25 Jahren 400. Das war nur möglich, wenn die Besten der Zeit das Gefühl hatten: hier liegt Zukunft, hier leuchtet eine Aufgabe, hier verwaltet eine große, im Reproduktiven schöpferische Persönlichkeit ein heiliges Amt. Das war's: mit der Person des Dirigenten verband sich die Bewußtheit eines Programms. Man fühlte, erkannte und anerkannte schließlich, daß auf einmal wieder — nach Wüllner und Stockhausen — eine spezifische Chordirigentenbegabung auf der Welt war und für das reinste Genießen der musikalischen Welt wirkte. Man lernte um, wenn man glaubte, Chöre könnten so nebenbei von Lehrern, Dilettanten oder von gleichgültig auf diese Nebendisziplin herabschauenden Orchesterdirigenten geleitet, einstudiert werden. Wenn man heute die Leistung eines Chorführers richtig bewertet, sachlich einschätzt, so ist das ein historisches Verdienst des Fanatikers Siegfried Ochs; es ist gleichzeitig das unrettbare Los jedes neuen Chordirigenten, nach Fachwissen,

Impulsivität, Können und Stil an Ochs gemessen zu werden. Keiner bestand bisher mit Erfolg. Ochs ist einzig geblieben. Es steht keiner über ihm, und nur wenige reichen so weit an ihn heran, um sich von ihm die Bruderhand Apolls drücken zu lassen.
Bülow, der Weitschauende, hatte die Bedeutung des jungen Ochs schnell erkannt. Nach siebenjährigem Bestehen des kleinen Chors zog der berühmte Dirigent den Verein für die schwere Aufgabe des Freudenchors in der 9. Sinfonie heran. Ihn fesselte die Brillanz und die unerhörte Exaktheit der Einstudierung. 8 Takte lang ein hohes A in den Sopranen, forte, ohne Schwankung, ohne Rückung, ohne Zäsur und ohne Ermattung — wie konnte das sein? Ochs ließ jede Dame zu anderer Zeit atmen, um einen gleichmäßig starken, nicht an- und nicht abschwellenden, stabilen Ton zu erzeugen. So, und nicht anders, mußte sich Beethoven den hymnischen Ruf der »ganzen Welt«, schwebend über dem Symbol irdischer Freude, gedacht haben. Ähnlich jener vorhergehenden Stelle, wo der himmlische Vater über den Sternen wohnend, gekennzeichnet ist als starker Gott im Fortesturm und als sanfter Gott im Pianissimosäuseln. Das war Effekt? Es war Sauberkeit, höchster Respekt vor den Zeichen der Partitur, die vom Tod zum Leben begnadet wurden, es war reinstes, tiefstes Empfinden der Musikseele, es war Stilgefühl. Merkwürdig genug, daß diesen Mann, der sich in aufopfernder Arbeit immer nur um die Wahrhaftigkeit einer Partitur kümmerte, so oft und immer neu wieder der Vorwurf traf, er ändere das Notenbild einer Wirkung zuliebe. Umgekehrt. Der Schlendrian, die Oberflächlichkeit hatten Fehler einreißen lassen, die wie eine Krankheit sich forterbten. Ochs merzte sie aus, er blies den Staub von den Partituren und sah die Zeichen im Willen des Schöpfers. Ja, er sah mehr als das, er erfühlte und ertastete das Wesentliche, das inbrünstig, verborgen, der Erlösung harrend hinter den kalten Noten schlummerte; er erspürte in rastlosem Studium Wille und Ausdrucksgröße eines Werks. Er kannte keine kleinen Aufgaben. Lag ein Oratorium zur ersten Probe auf dem Pult, so hatte Ochs bereits den inneren Gehalt fest, im Einzelnsten vorbereitet, in seiner Vorstellung. Er brauchte es nur durch das Mittel der technischen Chorschulung in die adäquate Gefühlssphäre hineinzuzaubern. Das tat er mit einer nur durch äußerste Selbstaufopferung möglichen Rücksichtslosigkeit. Wenn 50 Proben zur Missa solemnis nicht reichten, so mußten 100 herhalten, um jene Selbstverständlichkeit des Ensembleklangs zu erreichen, die von der didaktischen Schulung einiger hundert Dilettanten nichts mehr ahnen und nur den Geist des Werks wirken ließ. Aus einem Mosaik von Einzelheiten, die in unerhört schwierigen Vorbereitungen der Frauen und Männer herausgemeißelt wurden, bildete sich wie von selbst eine gesammelte, künstlerische, abgetönte, stilvolle Wesenheit. So in der Missa solemnis, im Brahmsschen Requiem, in der h-moll-Messe und der zum erstenmal vollständig, strichlos gesungenen Matthäus-Passion Bachs. Um ein offen

gesprochenes A, um ein Martellato (etwa in der Gloriafuge der Missa solemnis), um das melodisch weiche Singen von Konsonanten (etwa bei den Worten »wie einen seine Mutter tröstet« im Requiem von Brahms), um die mystische Versunkenheit eines Pianissimo (»et incarnatus est« der Tenöre in der Missa), um das Aushalten einer Fermate, um Nuancen der Dynamik in einem Choral der Matthäus-Passion, um die Länge des Atems (Kyrie der h-moll-Messe), um das atemhemmende Crescendo und das bis zum gänzlichen Luftmangel der Lunge durchgeführte Decrescendo wurde gekämpft, wie um ein heiliges Ding. Und aus solch hundert heiligen Dingen der Akzente, der Sprache, der klanglichen und dynamischen Schattierungen wurden jene Aufführungen geboren, die an tonmalerischer Nuancierung (Händelsche Chöre), an dramatischem Schwung (Bachs Kantaten und Matthäus-Passion), an Schöngesang (Brahms' Requiem und Schicksalslied) ihresgleichen in der Welt suchten. Die Arbeit war im Klang und Sang ausgemerzt, ein Fertiges rang nicht mehr, es schwelgte in lebendigem Ausdruck. So lebte auf einmal Bach wie das bewegteste, blutvollste, an Kontrasten reichste, seelenvollste Wunder. Die Sinne wachten auf und jubelten ihm entgegen, das Herz schlug einem modern empfindenden Großmeister entgegen, und das Gefühl der frommen Erhobenheit, des Gelabtseins mit heiliger Kunst, gab dem Interpreten recht. Die letzte Disziplin hatte zu einer letzten Vollendung des Ausdrucks geführt. Und so konnte, nachdem das große Instrument ein für alle Male eingestimmt, reingestimmt war, der Philharmonische Chor Aufgaben wagen, die im Chortechnischen schier unüberwindlich schienen (aus den letzten Jahren sind uns in dieser Hinsicht der Kaminskische Psalm, das Tedeum von Braunfels, Werke von Reger und Zemlinsky noch besonders in Erinnerung), und auf der anderen Seite dank seiner überragenden Stellung im Berliner und deutschen Musikleben eine besondere Mission erfüllen. Die aber hieß: Bachs Werk der Menschheit würdig, hehr und schön, in klassischer Reinheit und unter dem Gefühlsaspekt des 20. Jahrhunderts zu vermitteln. Das hat Siegfried Ochs getan. Seine intime, bis in die verstecktesten Details Bachscher Kunst reichende Kenntnis dieser »Majestät« ist einzig unter den lebenden Praktikern. Er tat für die Erweckung der großen Kantaten Bachs dasselbe, was 1829 Mendelssohn für die Verlebendigung der Matthäus-Passion getan hatte. Das ist ein historisches Verdienst des seinen Idealen leidenschaftlich dienenden Künstlers Ochs. Jahrzehnte hat er um das Werk des Thomaskantors gekämpft. Er hat für dieses Werk gesiegt und hat Hunderttausenden das Herz für neue Offenbarungen dieses größten, Jahrtausende überdauernden Musikheros geöffnet. Heute ist es selbstredend, daß ein Chordirigent Bachsche Kantaten aufführt. Ochs aber war der feinfühlende, Großes groß erfassende Entdecker eines unbekannten, fast versunkenen Schatzes. Etwa im Jahre 1900 begann er seine Werbearbeit, die ihm Herzensangelegenheit war, ein unermüdlicher, zielbewußter, im Schenken erst herzfroher Mann. Wer diese

Bach-Kantaten unter der Leitung von Siegfried Ochs gehört hat, wird sie nach Bau, Tempo, Stufungen der Empfindung und Gegensätzlichkeit ihrer Einzelzüge, wird sie nach Stil und Klangreiz sich ganz zu eigen gemacht haben. So, nicht anders, sollten sie wirken, klingen, Erlebnis werden. Die schönsten, die er neu brachte, nenne ich hier neben dem »Magnificat«: »O Ewigkeit, du Donnerwort«, »Nun ist das Heil«, »Christ lag in Todesbanden«, »Gott der Herr ist Sonn' und Schild«, »Jesu, der du meine Seele«, »Es erhub sich ein Streit«, »Du Hirte Israels«, »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, »Bleib bei uns«, »Ihr werdet weinen und heulen«, »Phöbus und Pan«, »Der zufriedengestellte Äolus«, »Sie werden aus Saba alle kommen«. Von dieser großen Welt Bachs aus fand Ochs als erster in Deutschland auch den Weg zurück zu Heinrich Schütz, dem ideenreichen Schüler Gabrielis, dem fruchtbarsten Vorgänger Johann Sebastians. In einem unvergeßlichen Abend enthüllte er eine bisher unbekannte, neue herrliche Welt des polyphonen, mehrstimmigen Gesangs. Und den größten Chorkomponisten nach Bach, Schubert und Liszt, Anton Bruckner, feierte er 1914 durch die erste Aufführung der prunkvollen f-moll-Messe.

Es kann hier nicht das Repertoire des Philharmonischen Chors während 38 Jahren intensivster Arbeit und glänzender Erfolge aufgezählt werden. Über einzelne Standard works ließen sich besondere Essays schreiben — ich habe es mehrfach getan —, und es wäre davon zu lernen, was persönlicher Stil auf dem Sockel der Unterordnung unter schöpferische Ideen heißt. Der Dirigent Ochs, der Podiummann ist nur denkbar als Erfüller einer bewußt gestalteten Aufführung, nicht als Spezialfall, losgelöst vom Chor. Möglich, daß er sich bei einseitiger Entwicklung auch hier zu einem persönlichen Könner größeren Formats entwickelt hätte. Es ist ja für einen von Musik so angefüllten, geistig hochstehenden, technisch solide gebildeten Künstler eine Kleinigkeit, ein Orchester von Künstlern zu leiten. Solcher Ehrgeiz lag Ochs nie. Das Werkzeug, auf das er Wollen, Spannung, Kraft und Intensität, Glut und Hochsturz überträgt, ist die menschliche Stimme im Ein- und Zusammenklang. Hier ist ihm das Erlebnis der Musikoffenbarung erfüllt, hier umfaßt er Werk und Wirkende mit der ganzen Inbrunst seines Gewissens, seiner Seele. Der Herrenblick aus leuchtend blauen Augen, das überfeine Gehör, eine starke, fest umreißende, den Rhythmus an der Wurzel fassende Hand, die lebendige Mimik und der gesamte Apparat aller körperlichen Ausdrucksbewegungen zwingen Sänger und Hörer in seinen Bann. Gewiß ist manches Tempo ganz sein eigenes, manche Nuance des wogenden oder verhallenden Gesangsatems, manche verborgene Zwischenmelodie der Partitur erklingt so deutlich, so herausgestrichen nur schön, nur stilistisch rein, wenn er selber sie in den Rahmen seines Gesamtbildes vom Kunstwerk harmonisch einspannt. Imitationen könnten abschrecken, würden unkünstlerisch, flach wirken. Da oben, das sieht und fühlt man, steht eine Persönlichkeit, schafft

ein eigener Kopf, der von seinem Plan nicht um Haaresbreite abweicht. Dennoch ist seine Leistung vorbildlich geworden, sowohl was die Vorbereitung anbelangt, als bezüglich der großen konstruktiven Baulinie, mit der ihm das Ganze stilrein gelingt. Eine Lebensarbeit steht hinter der letzten, öffentlichen Auswirkung seiner künstlerischen Ideale. Bis er den großen Wurf eines Ewigkeitswerks wagt, ist ihm in jahrelangem heißen Mühen Sinn, Gehalt, Gestalt und Darstellung der Messe, des Oratoriums zum Eigenbesitz geworden, historisch, technisch, analytisch und gefühlsmäßig. Aus der Konvergenz all dieser Kräfte, die sich im Brennpunkt einer arbeitsfrohen, kampfgewohnten, an Kenntnissen des Fachs und an psychischen Strebungen überreichen Persönlichkeit sammeln, ergibt sich eine Gesamtleistung, die partiturtreu, doch nie philologisch trocken wirkt, die das Wort im Geiste Luthers stehen und dennoch immer den Hauch des Heutigen, des Zukünftigen über uns hinwehen läßt. Ein Sucher im Reiche der Kunst, ist er auch ein Helfer der Heranwachsenden, Aufstrebenden. Es gibt keinen gütigeren, keinen bei äußerer Strenge gegenüber dem Handwerklichen freundlicheren, selbstloseren Helfer als ihn. Talente zu entdecken, Begabungen zu fördern ist sein eifervollstes Tun. Er hat — um nur ein paar Namen Ausübender zu nennen — Lula Mysz-Gmeiner, Emmy Leisner, Lotte Leonard herausgehoben aus den vielen und zu dem gemacht, was sie sind: Zierden des Podiums, stilvolle Interpreten. Und wenn er jüngeren Dirigenten den Weg ebnen konnte, wenn er durch reifen, weisen Zuspruch raten, helfen durfte, so war und ist das für ihn selbstverständliche Pflicht des uneigennützigen Charakters. Für den aber, den das Lob traf, war es oft entscheidend für die Laufbahn. Feinde erwuchsen ihm aus dem Vorrecht, ein Prominenter zu sein. Das erkennt der Durchschnittliche nicht gern an. Aber die Pfeile seines scharfen Aburteilens, sein geharnischter Protest gegen Unkünstlerisches, Cliquenhaftes, Beckmesserisches traf selbst im ironischen oder stechenden Witz fast stets das Rechte (d. h. das für Reinheit des Standes und Kunstentwicklung Gefährliche, also Unrechte, Schmarotzende).

Diese prachtvolle, seltene Uneigennützigkeit hat Jahrzehnte immer für andere gekämpft, offenen Visiers, treu ihrer Wesenheit. Für Menschen, Institutionen, Stände. Mit Nikisch im Bund der künstlerischen Genossenschaft und persönlichen Freundschaft, mit allen großen Musikern eines halben Jahrhunderts in tätigem Zusammenhang, spiegelt sich im Leben von Siegfried Ochs und in der Geschichte des Philharmonischen Chors ein Stück Spezialgeschichte der deutschen Musik wieder. Ochs hat sie in seinen Erinnerungen als anregender Plauderer wiedergegeben. Auch seine Erfahrungen über die bestmögliche Art, einen gemischten Chor zu schaffen und zu erziehen, hat er literarisch festgelegt. Viele, lange, an Taten reiche Jahre waren es, da Ochs in der Philharmonie mit dem Hausorchester Abonnementskonzerte gab. Auf einmal, 1920, löst er den Chor auf. Die Wirtschaftskrise stellte ihn vor die Notwendig-

keit, entweder künstlerisch Konzessionen zu machen (weniger Proben, Verzicht auf intensive Schulung auch der Herren) oder aber ganz zurückzutreten. Der Mann, der nie Geld für sich erworben hatte aus allen Erträgnissen seiner Konzerte, ein Feind der hochgekommenen Geldhaber, brachte es nicht über sich, die Mäzene zu rufen. Sie hätten ihm, wenn sie Sinn für Kultur und Kunst hatten, das Geld scheffelweis ins Haus schleppen müssen. Weit gefehlt. Der Praktiker, der Unpraktiker Ochs unterlag dem Künstler, dem Idealisten, dem geraden Charakter.
Die große organisatorische Lehr- und Kunstkraft Siegfried Ochs' sicherte sich schnell eine kluge, fortschrittliche Direktion der staatlichen akademischen Hochschule für Musik. Hier leitet er die Chorschule und deren Konzerte, hält Vorträge über Stil und Wesen, Form und Gehalt der Oratorien, erzieht in Ensemblestunden künftige Oratoriensolisten, in Chorstunden Dirigenten. Seine Ausgaben Bachscher Kantaten verbinden philologische Strenge mit modernem Empfinden, die Bearbeitungen deutscher Volkslieder erweisen den großen Kenner chorischer Wirkungen und auch den Beherrscher der vokalen Satztechnik. Dem Volksliederbuch für gemischten Chor, dem sog. Kaiserbuch, hat Ochs sowohl bei der Sichtung und Vorbereitung des Materials, wie bei der vierstimmigen Bearbeitung wesentliche Dienste geleistet. Die seine größeren Kompositionen kennen, rühmen ihm Talent nach (besonders für die komische Oper); er selbst hat diese Seite seines Könnens im Drang der praktischen Arbeit brach liegen lassen, und nur die parodistische Jugendkeckheit des »Kommt a Vogerl geflogen« mit ihren den Stil großer Meister prächtig treffenden Variationen klingen heute noch in aller Welt.
Der jetzt Sechsundsechzigjährige ist jung geblieben. Wen sein weißes Haar täuscht, den überzeugt wieder das süddeutsche Temperament, die Anregsamkeit, der Witz, das Gedächtnis und die stupende Leistungsfähigkeit des Arbeitenden, daß unter Jungen Ochs immer der Jüngste, der Sprühendste ist. Frankfurt hat ihn mehrere Jahre gerufen und gehalten. Wien versuchte ihn zu fesseln. Berlin nahm seine reichen Gaben hin, ohne eigentlich in entscheidenden Stunden jemals großes Dankgefühl zu zeigen. Immerhin: ohne nach Gunst oder Ungunst rechts oder links zu schauen, ging Ochs seinen Weg aufwärts. Er konnte mit dem Titel der 21. Bach-Kantate gewiß oft sagen: »Ich hatte viel Bekümmernis«, mit der 52.: »Falsche Welt, dir trau' ich nicht.« Letztes, entscheidendes Bekenntnis aber blieb immer das zur Tat. Also etwa die Kantatenworte (97 und 94): »In allen meinen Taten«, »Was frag' ich nach der Welt«, »Ärgere dich, o Seele, nicht« (186), »Ich habe meine Zuversicht« (188). Könnte Siegfried Ochs noch viele starke Jahre schaffen, leben, spenden von seinem künstlerischen Reichtum, so hätten wir ein »höchsterwünschtes Freudenfest« (Kantate 194). Die Freude wäre unser und der Sieg wäre sein. Und (Kantate 149): »Man singet mit Freuden vom Sieg.«

JULIUS KLENGEL

VON

JOACHIM STUTSCHEWSKY-ZÜRICH

Die Bedeutung Klengels kann nicht ausschließlich von allgemein musikalischer Warte, sondern nur aus den besonderen Eigenschaften und der historischen Entwicklung des Violoncells gewürdigt werden.

Der Weg, den das Violoncell aus seiner bescheiden dienenden Stellung als verstärkendes Baßinstrument im Orchester heraus bis zur vollen Entfaltung als selbständiges Soloinstrument zurückgelegt hat, weist eine Reihe markanter Etappen auf. Hand in Hand damit geht die immer mannigfaltigere und reichere Gestaltung der Literatur für das Instrument. Zu Beginn stand ihr die umfassende Gamben-Literatur noch hemmend im Weg. Duport (1749—1819) einerseits — Klengel andererseits sind die Pfeiler, die Anfang und Abschluß dieser Kurve darstellen, in der als bedeutende Zwischenglieder der Italiener Luigi Boccherini, der Deutsche Bernhard Romberg, in kaum unwesentlicherem Maße ein Piatti, ein Davidow, ein Servais, ein Popper erscheinen. Die Betrachtung der Violoncell-Literatur gewährt bei aller individuellen Verschiedenheit der einzelnen Perioden Aufschluß über vorhandene gemeinsame Züge, die im Charakter des Instruments begründet liegen. Nicht so abwechslungsreich in der Modulationsfähigkeit wie die Violine, übertrifft das Violoncell jene durch Intensität und Beseeltheit des Klanges. Das volle Vibrato, das sich auf dem Violoncell erzeugen läßt, nähert den Celloton dem Gesang der menschlichen Stimme, dem edelsten und ursprünglichsten Instrument. Die Kantilene stellt die prägnanteste Ausdrucksweise des Violoncells dar. Dennoch haben die führenden Meister als konzertierende Virtuosen zu eigenem Gebrauch die technischen Möglichkeiten sehr stark herangezogen und der ursprünglichen Sprödigkeit der Materie immer kostbarere und reifere Früchte abgewonnen. Julius Klengel (geb. am 24. September 1859) blieb es vorbehalten, das Ausdrucksgebiet des Violoncells in vorher ungeahntem Maße zu erweitern. Am Geist der deutschen Klassiker genährt, vollzieht er die Verschmelzung des Virtuosen mit dem Musiker zur harmonischen Einheit.

Sein Gesamtschaffen umfaßt über sechzig Originalwerke. Darunter befinden sich nicht weniger als vier Konzerte, ferner ein Konzert für zwei Celli, eins für Violine und Cello usf. Für Orchester schrieb er eine Ouvertüre (op. 36) und eine Serenade (op. 24). Ebenso umfangreich stellt sich das Werk des Bearbeiters Klengel dar: neben sorgfältig revidierten Ausgaben der Violoncell-Literatur finden wir eine große Reihe Transkriptionen und Arrangements. In der Mitte zwischen den Originalwerken und den Bearbeitungen verdienen die Kadenzen Erwähnung, die der Meister zu den Konzerten Haydns, Rombergs und Volkmanns geschrieben hat. Mit ihrer stilvollen Ausnützung des thema-

tischen Stoffes verbindet sich eine geistreiche Verknüpfung rein virtuoser Elemente.

Als Beispiel für die Art des Meisters sei das zweite Konzert in d-moll op. 20 zur näheren Betrachtung herangezogen. Dieses dreiteilige Werk weist in seinem ersten Satz, einem ausgedehnten Allegro non troppo, am meisten sinfonische Züge auf. Der Mittelsatz stellt einem kurzen, wiegenliedartigen Andante im Sechsachteltakt ein bewegtes Scherzo (alla breve) von spielerischer Leichtigkeit gegenüber. In dem Allegrofinale dürfen wir wohl eine Huldigung des Komponisten an seinen Freund Anton Rubinstein erblicken: das scharf profilierte Hauptthema des Satzes scheint darauf hinzuweisen. Der abwechslungsreich und flott konzipierte Teil zeichnet sich durch prägnante motivische Arbeit aus. Für die Wertung des thematischen Materials in diesem Werk sind ähnliche Eindrücke entscheidend, wie wir sie von Klengels Schaffen überhaupt empfangen. Seine Themen sind durchweg plastisch ausgeprägt und besitzen starke melodische Spannkraft. Die Gegenüberstellung von melodischen und technischen Partien zeigt in ihrer starken Gegensatzwirkung den sorgfältig abwägenden Könner. Mit vorwiegend technischen Problemen setzt sich Klengel in den Variationen op. 19 und der Kaprice in Form einer Chaconne op. 47 auseinander. Da sind schnelle Akkordbrechungen, Terzen, Sexten und Oktavgänge, Flageoletts und alle Formen von Stricharten virtuos und mit einer Kühnheit sondergleichen hingeworfen, die dem Cellisten eine Fülle neuer Spielmöglichkeiten erschließen.

Klengels Aufstieg ist eng verknüpft mit seiner Vaterstadt Leipzig und ihrer vornehmsten musikalischen Institution, dem Gewandhaus. 1874 trat er ins Gewandhaus-Orchester ein. 1881 wurde er als erster Lehrer an das Konservatorium und zugleich auch in das Gewandhaus-Quartett berufen. Ein halbes Jahrhundert erfolgreichen Wirkens als konzertierender Künstler, als Solocellist und als gesuchter Lehrer am Konservatorium (aus seinem Schülerkreis sind zahlreiche namhafte Cellisten hervorgegangen) liegt hinter ihm.

Das schöpferische Wirken Klengels, das er auf den verschiedenen Gebieten entfaltet hat, wird seinem Namen einen bedeutenden Klang auf Jahrzehnte hinaus sichern.

DAS TONKÜNSTLERFEST IN FRANKFURT a. M.

BERICHT VON

WALTER SCHRENK-BERLIN

Zum vierundfünfzigsten Male seit seinem Bestehen versammelte sich der »*Allgemeine Deutsche Musikverein*« zu seinem alljährlichen Tonkünstlerfest, das diesmal in Frankfurt a. M. abgehalten wurde. Aus allen Teilen des Reiches waren die Mitglieder des Vereins sowie andere an der Entwicklung unserer Musik Interessierte nach der Mainstadt gekommen, um dieser musikalischen Jahresschau beizuwohnen; man sah so ziemlich alle mehr oder weniger bekannten deutschen Dirigenten, man sah eine Unmenge ausübender Künstler und eine stattliche Anzahl einflußreicher Kritiker des In- und Auslandes.

Es lag in diesem Jahre aber auch mehr denn je Veranlassung vor, dem Tonkünstlerfest besondere Aufmerksamkeit zu schenken, denn das Programm gehörte zu den wertvollsten und anregendsten der letzten Zeit. Getreu dem Zwecke des Vereins, der »die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung« in den Vordergrund stellt, sind diesmal die jungen, um Anerkennung und Erfolg ringenden Komponisten ausgiebig berücksichtigt worden. Und man darf wohl sagen, daß sich diese Berücksichtigung gelohnt hat und darf der Hoffnung Ausdruck geben, daß sich einigen der zur Diskussion gestellten Werke der Weg in eine weitere Öffentlichkeit bald ebnen möge.

Zu diesen Werken zählte ohne Zweifel die auf Einladung der Städtischen Bühnen am Beginn des Festes zur Uraufführung gebrachte dreiaktige komische Oper »*Der Sprung über den Schatten*« von *Ernst Křenek*.

Eine komische Oper, aber eine mit ernstem Hintergrund. Der Sprung über den Schatten: das ist der Versuch des Menschen, alle jene inneren Schwierigkeiten und Hemmungen zu überwinden, die im Laufe einer jahrhundertelangen Entwicklung übermächtig geworden sind. Sie alle sollen über ihren Schatten springen: der vertrottelte Serenissimus, der dem Kammerzöfchen nachstellt, die Prinzessin, die ihren Dichter Laurens Goldhaar lieben möchte, aber über ihres Mannes Schatten nicht springen kann, und der Dichter, der die Prinzessin hoffnungslos liebt, denn »mein Schatten ist die Schwäche, über den springe ich nicht«. Doch der böse Geist dieser in sich verstrickten Menschen ist der Hypnotiseur Dr. Berg, der seinerseits die Prinzessin liebt und seine suggestive Macht über die anderen einzig zu dem Zwecke einsetzt, die angebetete Fürstin für sich zu gewinnen. Er suggeriert ihr den Schattensprung, bringt auf einem Maskenfest alles in heillose Verwirrung, muß dann aber erleben, daß die Geliebte nicht mit ihm, sondern mit ihrem Dichter durch-

brennt. Er aber geht leer aus, denn auch er kommt über seinen Schatten nicht hinweg, der »die Teufelei des Unfugspiels« ist, an dem er hängt. Er hat sich in seiner eigenen Schlinge gefangen.

Diese Handlung hätte auch den Stoff zu einer Tragödie abgeben können, und tatsächlich deckt sich die Bezeichnung »komische Oper« keineswegs mit dem Charakter des Ganzen. Ernst Křenek, der sein eigener Textdichter ist, entwickelt die Idee durchaus im grotesk-parodistischen Sinne. Er wendet Ironie und Satire in starkem Maße an, ohne aber die tiefere Bedeutung außer acht zu lassen. Man spürt den tragischen Unterton der Handlung und fühlt deutlich die Bezugnahme auf gewisse Schwächeerscheinungen unserer in sich zerrissenen und haltlosen Zeit. Die sprachliche Einkleidung der Vorgänge ist mehrfach salopp, aber das leise Unbehagen, das einen beim Lesen des Textbuches überfällt, verschwindet rasch beim Anhören der Musik, die die Worte fast völlig in sich einsaugt.

Diese Musik ist von einer ganz besonderen Art. Sie ist spitzig und geistreich, voll grotesker Einfälle, wie z. B. bei dem großen, nur zu lang geratenen Foxtrott des vierten Bildes, aber immer anmutig und von einem eigenen Charme. Man spürt in ihr Ansätze zu einem neuen, lebendig beschwingten Opernstil, der zwischen der skurrilen, schlagwortartig ausgeprägten, musikalischen Phrase und einem ganz persönlich gefärbten lyrisch-melodischen Ausdruck seltsam hin und her schwankt. Ich denke da z. B. an das große, prachtvoll aufgebaute Sextett, dessen zerhackte und zerfahrene Anfangsrhythmen sich die einzelnen Personen gegenseitig zuwerfen, bis dann der Sopran eine merkwürdig ausgebogene, in verhaltener Spannung bebende melodische Linie darüber legt, und ich weise auf den aus einem echten Gefühl quellenden Monolog der Prinzessin im fünften Bild hin. Wesentlich in stilistischer Hinsicht ist auch der infernalische Cancan des Orchesters am Schluß des Ganzen, der sich an Wildheit des melodischen und rhythmischen Ausdrucks förmlich überschlägt.

Ein Wort noch über die technische Seite der Partitur. Sie ist mit dem starken Können eines Menschen gemacht, der das Erlernte auf eigene Weise in sich fortbildete und damit den Weg zu einem persönlichen Stil zu finden wußte. Das zeigt sich — außer in der Erfindung — auch in der formalen Anlage der Partitur, die den strengen Stil durch Fugen, Fugatos und mannigfache kanonische Bildungen berücksichtigt, das zeigt sich auch in der Instrumentation, die den Klang der einzelnen Instrumente zu solistischen Wirkungen heranzieht, dem Orchester dauernde Transparenz gibt und immer auf der Hut ist, den Singstimmen ihr Recht zu lassen. Daß Křenek seinen Weg schon zu Ende gegangen ist, wollen wir in seinem Interesse nicht hoffen — er wird es selbst fühlen, daß die größte Gefahr, unter der er steht, nämlich das Komponieren nach einem Prinzip, noch nicht völlig überwunden ist —, aber er darf sich sagen, daß er sich mit diesem Werk wiederum als einer der wesent-

lichsten Mitbildner am Schicksal unserer neuen Musik legitimiert hat. Und er darf dem mit virtuoser Anpassungsfähigkeit dirigierenden Dr. *Ludwig Rottenberg*, dem geistvollen Inszenator *Ludwig Sievert*, dem genialen Regisseur *Walter Brügmann*, sowie den Solisten *Else Gentner-Fischer*, *Jean Stern*, *Hermann Schramm*, *Richard v. Schenk*, *Max Roller*, *Elisabeth Friedrich* und *Betty Mergler* dankbar sein für die unendliche Mühe und Sorgfalt, die sie seinem Werke widmeten.

Eine ebensogut vorbereitete Aufführung erlebte auch ein am zweiten Tage gebotenes Bühnenwerk von *Paul Hindemith*, nämlich die Tanzpantomime »*Der Dämon*«, deren Idee von *Max Krell* stammt.

Dieser Dämon ist irgendein vorweltliches Fabelwesen, das — düster auf Böses sinnend — in seiner Höhle hockt. Wenn Menschen sich seinem Bereiche nähern, fängt es sie ein, um sie zu verderben. So lockt es zwei unschuldige junge Mädchen an sich, die ihm nichts ahnend in die Hände gefallen sind. Halb irre vor Angst, verzweifelt den Ausgang suchend, taumeln sie zu Boden, und nun beginnt der Dämon seine Verführungskünste. Mit trugvollem Spiel umgarnt er die instinktiv Widerstrebenden, hetzt sie mit sadistischer Freude in Grauen und Todesangst, heuchelt wiederum Sehnsucht und Liebe, um sie seinen Wünschen gefügig zu machen. Langsam erliegen die betörten Geschöpfe dem unheimlich lockenden Zauber des Dämons. Bald sind sie nur noch willenlose Werkzeuge in der Hand des Fürchterlichen, dem sie mit Leib und Seele verfallen. In rauschvoll aufglühendem Gefühl ergeben sie sich ihm, der aber seinen Triumph nur kurze Zeit genießt, um dann — überdrüssig des Sieges — die Unglücklichen zurückzustoßen und dem Elend zu überlassen.

Schon diese kurze Inhaltsangabe zeigt, daß die Handlung der tänzerischen Gestaltung viele Möglichkeiten bietet. Sie ist aber auch zur musikalischen Ausbeutung ungemein geeignet. Paul Hindemith hat mit dieser Partitur eines seiner inspiriertesten Werke geschaffen. Das Ganze wird beherrscht von einer vitalen rhythmischen Kraft, die die einzelnen Vorgänge gliedert, ihnen zusammenfassend nachgeht, ohne dabei die Selbständigkeit der Musik irgendwie zu gefährden. Im Gegenteil: wir haben hier keine deskriptive, sklavisch kopierende und abschildernde Musik, sondern eine ganz absolute, aus rein musikalischen Prämissen erwachsende musikalische Gestaltung, die zwar alle Anregungen der Szene in sich aufgenommen hat, dabei aber völlig autonom bleibt und die eigenen gesetzlichen Bedingungen, aus denen sie sich entwickelt, niemals verleugnet. So gibt es z. B. beim Beginn des letzten Drittels der Handlung eine regelrechte musikalische Reprise, die die ganze Musik des Anfangs wiederbringt, weiter verarbeitet und steigert. Das Wunder dabei ist nur die völlige Einheit zwischen musikalischem und handlungsmäßigem Geschehen.

Von der Kühnheit der rhythmischen Erfindung, die den Hörer zuweilen fast überrennt, ist schon gesprochen worden. Dieser eisern hämmernde Rhythmus

gibt den Gedanken eine große Bildhaftigkeit und Prägnanz. Daneben aber finden sich auch Stellen von beseeltem und tiefem Ausdruck: hier scheint sich eine ganz neue Lyrik ans Licht zu ringen, eine Lyrik, die vor allem auf der emotionellen Kraft der einzelnen Linie beruht. Wenn z. B. eine Flötenmelodie einsam zur Höhe steigt, wenn eine Violine verzückt vor sich hinsingt, dann spüren wir, daß in der Kunst Hindemiths eine ganz neuartige Kraft zu konzentriertestem musikalischen Ausdruck lebt. Diese Konzentration auf das Wesentliche wirkt auch in der Zusammensetzung des Orchesters: es beschäftigt nur zehn Instrumente, neben zwei Violinen, einer Bratsche, einem Violoncello und einem Kontrabaß nur noch Flöte, Klarinette, Trompete, Horn und ein Klavier. Was aber mit dieser Besetzung in klanglicher und dynamischer Hinsicht erreicht wird, wie die Farben dieses kleinen Kammermusikkörpers gemischt und aufs feinste verteilt werden, das ist ganz erstaunlich und für den Klangsinn Hindemiths bezeichnend.

Auch diese Aufführung stand unter *Rottenbergs* erfahrener und überlegener Leitung. Die beiden Mädchen wurden von *Ilse Petersen* und *Franziska Renz* mit warmer technischer Virtuosität getanzt. Als Dämon hatte *C. H. Jaffé* sehr gute Momente, er war aber im allgemeinen etwas zu gleichmäßig im tänzerischen Ausdruck.

* * *

Für denjenigen, der die Entwicklung unserer neuen Musik überschaut, war die Bekanntschaft mit Křeneks und Hindemiths Bühnenwerken insofern noch besonders wertvoll, weil sie zeigte, daß das junge Schaffen nun aus dem mit Vorliebe gepflegten, engeren Kreis der Kammermusik herauszutreten beginnt und sich größeren Aufgaben zuwendet. Außer den beiden, soeben genannten Komponisten erschien im Rahmen des Festes auch *Alban Berg* mit einigen, leider konzertmäßig aufgeführten Szenen aus seiner Oper »*Wozzeck*«, über die hier gleich gesprochen werden mag.

Alban Berg, der aus dem Schönberg-Kreise stammt, hat die Mühsal und die Schwierigkeiten des Sich-Behauptens gründlich ausgekostet. Jetzt aber fiel ihm der Erfolg wie selbstverständlich zu. Nicht nur die Fachmusiker bekannten sich zu ihm, sondern auch das Publikum war begeistert über diese naturhaft hinströmende Musik, die aus den Quellbezirken des Seelischen geboren und mit der letzten technischen Feinheit eines um alle Mittel seiner Kunst wissenden Geistes gestaltet ist. Alban Berg versucht in diesem »Wozzeck« die Formen der absoluten Musik mit den Erfordernissen dramatisch-musikalischen Gestaltens in Einklang zu bringen. Es wäre falsch, hier nur von einem interessanten Experiment zu reden; denn Berg hat in dieser Partitur bewiesen, daß ganz neue stilistische Möglichkeiten vorhanden sind. Wie ungehemmt und natürlich fließt der Strom der Musik z. B. in der Anfangsszene des dritten Aktes, die auf einem passacagliaartigen Thema aufgebaut ist und nach sieben Variationen in eine schön gesteigerte Fuge mündet! Trotz der Strenge im Archi-

tektonischen blüht hier die Musik in einem überwältigenden melodischen Reichtum, fast vegetativ und doch zuchtvoll gebändigt durch ein unbeirrbares Formgefühl. Ihre Ausdruckskraft ist schier unendlich, und gerade da, wo die menschliche Stimme schweigt, wird sie wahrhaft unheimlich beredt und suggestiv. Was für eine merkwürdige Gewalt steckt in der letzten Szene mit ihren im flüsternden Pianissimo aufwärts gleitenden chromatischen Gängen, in denen wirklich »das Wasser ruft und stöhnt, als stürbe ein Mensch«. Und wer könnte sich dem grausigen Eindruck der Harfen- und Celestaklänge entziehen, die des Hauptmanns Worte begleiten: »Der Mond rot und die Nebel grau. Da ertrinkt jemand.« Das ist wahrhaft inspirierte Musik, erwachsen aus einem starken Naturgefühl und gestaltet mit der somnambulen Sicherheit eines großen Künstlers, der seinen Weg weiß. Schade nur, daß es diesmal noch nicht möglich war, das ganze Werk in szenischer Aufführung zu bieten. Aber auch diese konzertmäßige Wiedergabe einiger Szenen zeigte die Einzigartigkeit einer Schöpfung, die nun hoffentlich bald auf unseren Opernbühnen erscheinen wird. Die große Kunst von *Beatrice Sutter-Kottlar* und die außerordentlich feinfühlige Orchesterleitung *Hermann Scherchens* hatten einen bedeutenden Anteil am Erfolg.

Einen weiteren Beweis dafür, daß unsere jungen, schöpferischen Musiker, deren überzeugende Leistungen bisher auf dem kammermusikalischen Gebiet lagen, sich nunmehr auch der großen Form zuwenden, boten die beiden Orchesterkonzerte. Darüber darf man sich schon deshalb besonders freuen, weil das sinfonische Schaffen in den letzten Jahren ganz bedenklich stagnierte. Entscheidend bleibt natürlich, daß dieser Übergang in die große Form nicht aus äußerlichen Gründen, sondern wirklich von innen her geschieht, unter dem Druck eines schöpferischen Imperativs. Dieses Gefühl des Zwanges zu sinfonischer Gestaltung der musikalischen Gedanken hatte man sehr stark bei der *»Zweiten Sinfonie«* von *Karol Rathaus*, die im zweiten Orchesterkonzert ihre Uraufführung erlebte. Das einsätzige Werk bezeugte in seinem Verlaufe zur Evidenz einen starken Erfinder, dem es natürlich ist, sich sinfonisch auszusprechen. Er hat scharf profilierte Gedanken wie das charakteristisch ausgezackte Hauptthema, aber er hat auch die Kraft zu gestalten und zu bauen. Karol Rathaus erlebt in sich die Sinfonie als das, was sie von jeher war: als einen Kampf gegensätzlicher Gewalten. Tragische Kräfte ringen in seiner Sinfonie miteinander, es kommt zu erschütternden Aufschreien und thematischen Ballungen im Orchester, ohne daß die düstere Atmosphäre des Werkes sich auch nur einmal erhellt. Mit einem ungeheuren Ernst, der die billigen, in der neuen Musik mit Vorliebe angewendeten Mittel eines bizarr-grotesken Ausdrucks durchaus verschmäht, baut sich vor dem Hörer ein musikalisches Schicksal auf, das ganz aus den eigengesetzlichen Bedingungen der Materie zwangvoll erwächst. Ob ein Programm dem Ganzen zugrunde liegt, ist hier nicht zu untersuchen. Der Komponist hat der Partitur nichts dergleichen bei-

gefügt. Daß er aber aus einer echten, inneren Ergriffenheit heraus gestaltet hat, daß er nicht niedergeschrieben hat, was er nicht innerlich hörte, das beweist jeder Takt seines Werkes. Es ist erfüllt von einer finsteren Größe und einer beseelten Tiefe des Ausdrucks, die wahrhaft monumental wirkt. Die emotionelle Kraft dieser Musik bezwingt unmittelbar, wenn sich auch die letzten Feinheiten erst mehrmaligem Anhören erschließen. Das Ganze ist wirklich Musik, gewachsene, organische Musik, gestaltet von einem, der sein Handwerk kennt und der auf dem Wege zu einem persönlichen Ausdrucksstil schon weit vorangekommen ist. Und darum eine der stärksten Hoffnungen für unsere neue Musik bedeutet.

Im Vergleich mit diesem zweiten Orchesterkonzert des Festes brachte das erste bei weitem nicht so überzeugende und reife Leistungen. Nur im Vorbeigehen erwähne ich die zwar gut gemachte, aber völlig eklektische »*Sinfonische Fantasie unter Benutzung eines altniederländischen Volksliedes*« von *Jan van Ingenhofen*, die ebensowenig wie die sehr unbedeutende »*Ouvertüre zu einer komischen Oper*« von *E. Georg Wolff* in das Programm des Tonkünstlerfestes gehörte. Als relativ Wertvollstes blieb dann nur eine »*Symphonia*« von *Erhart Ermatinger*, die den jungen, im Anfang der Zwanziger stehenden Komponisten als einen ernsten, könnenreichen Musiker legitimierte. Formal ist das Stück allerdings nur halb bezwungen, und Ermatinger sagt manches doppelt und dreifach, was sich auf kleinerem Raum erledigen ließe. Aber es ist immerhin bemerkenswert, daß er überhaupt etwas zu sagen hat. Seine Themen sind durchaus auf große Entwicklung hin angelegt, haben echt sinfonischen Atem, und wenn sie nicht recht zur Entfaltung kommen, so liegt es daran, daß der Komponist noch nicht immer das innere Maß zur Gestaltung zu finden weiß. Aber er hat offenbar einen starken Sinn für lebendige Polyphonie, er kann Steigerungen anlegen und zum Höhepunkt bringen, mit einem Wort: er vermag sinfonisch zu denken. Nach dieser Talentprobe darf man hoffen, daß sein nächstes Orchesterwerk dieser »*Symphonia*« an innerer und äußerer Geschlossenheit überlegen sein wird.

Große Freude bereiteten die *drei Baritongesänge* mit Orchester von *Ferruccio Busoni* nach Gedichten von Goethe. Das »Lied des Unmuts« zwar kommt nicht recht in Fluß; aber es erscheint mir überhaupt fraglich, ob man einen so abstrakten Text mit einigem Glück komponieren kann. Prachtvoll dagegen in der virtuosen und geistreichen Art der musikalischen Charakterisierung das »Lied des Mephistopheles« und vor allem das suggestiv malende »Zigeunerlied«. Hier ist wirklich ein eigener Klang und eine besondere Atmosphäre. *Jean Stern* sang diese Lieder sehr musikalisch, *Scherchen* war der Dirigent des Abends, der besonders mit der »Symphonia« von Ermatinger ganz Hervorragendes leistete.
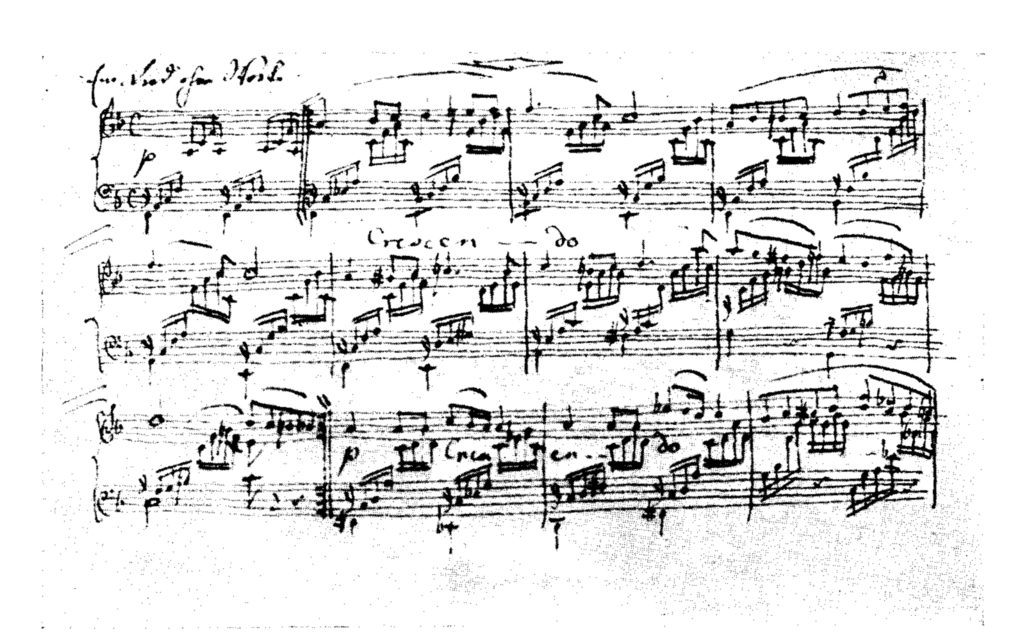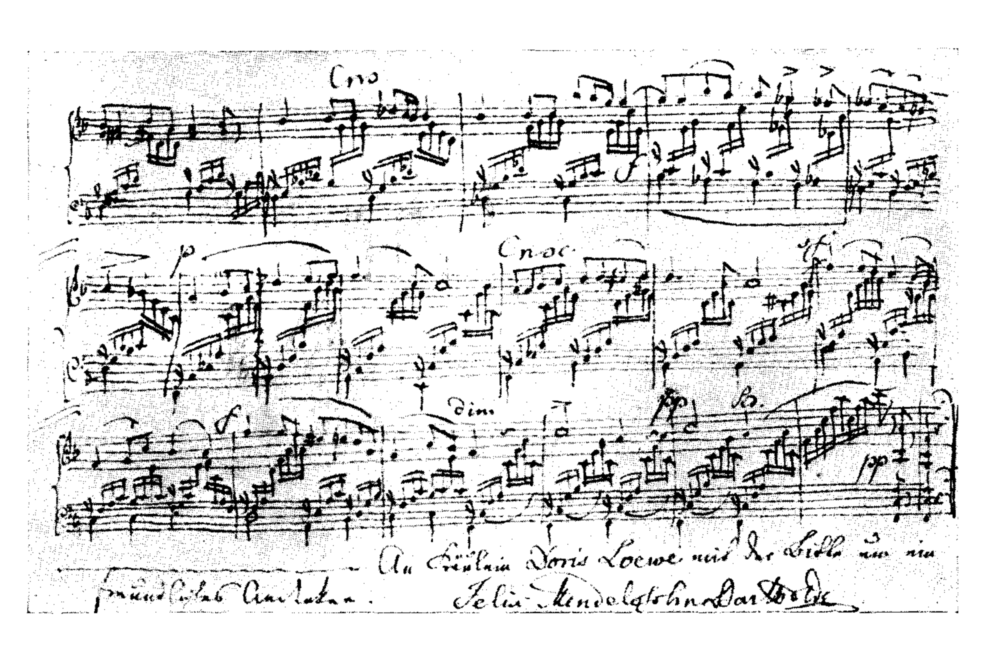
* * *

Bleiben noch die Chorkonzerte zur Besprechung. Es gab deren zwei: das eine brachte die Uraufführung des Oratoriums »*Zebaoth*« von *Gerhard v. Keußler*, das andere war ein a cappella-Konzert. Den stärksten Eindruck dieses Abends machte *Arnold Schönbergs* Chor »*Friede auf Erden*«, den der a cappella-Chor 1923 unter Hermann Scherchens sehr inspirierter und überlegener Leitung wahrhaft bewundernswert sang. Was für eine Gewalt der Melodik, welche Tiefe des Ausdrucks steckt doch in diesem Werk, das noch vor gar nicht langer Zeit als unausführbar galt. Gewiß, es ist barbarisch schwer zu singen, aber die jetzige Aufführung bewies deutlich, daß der Erfolg die Anstrengungen lohnt. Nach dem letzten Vers, dessen Musik in hymnischem Schwung höher und höher ansteigt, um in einer überwältigend schönen Kadenz auszuklingen, erhob sich ein so begeisterter Beifall, daß Scherchen und sein Chor sich dazu entschließen mußten, das Werk noch einmal zu singen. Vorher gab es noch außer dem *Pfitzner*schen »*Columbus*« die sechzehnstimmige »*Deutsche Motette*« von *Richard Strauß*, einen wahrhaften Wunderbau aus schönem Klang, ganz erfunden aus den Singstimmen und mit jener souveränen Meisterschaft gemacht, die das Charakteristikum jedes Werkes von Strauß ist. Gegenüber dem Schönberg allerdings war der Mangel an Tiefe und seelischer Beschwingtheit des Ausdrucks evident. Der »Cäcilien-Verein« führte den Chor unter der feinen Leitung *Dr. Temesvarys* so glänzend durch, daß der Beifall kein Ende nehmen wollte.
Zur Unterbrechung des Chorgesanges hatte man noch zwei andere Uraufführungen eingeschoben, und zwar ein »Quartett für vier Trompeten« von *Alexander Jemnitz* und »Ghaselen« für Bariton, Flöte, Oboe, Trompete, Schlagzeug und Klavier von *Othmar Schoeck*. Von dem Werke Schoecks ist mir nur der allgemeine Eindruck einer unendlich spitzfindigen, rein zerebral erfundenen Musik zurückgeblieben. Etwas Unlebendigeres als diese nur literarisch zu wertende Komposition ist mir schlechterdings undenkbar. Dagegen wirkt das Trompetenquartett von *Jemnitz* viel unmittelbarer und ursprünglicher. Gewiß: auch hier läuft viel Gehirnmusik mit unter, aber man spürt doch einen neuartig gerichteten Ausdruckswillen und auch eine gewisse Kraft zur Aussprache wesentlicher Dinge. Das viersätzige Werk hat sehr gut erfundene Themen, die mit starker kombinatorischer Fähigkeit durchgeführt werden. Bei der durchaus linearen Stimmführung kommt es häufig zu ziemlich schmerzhaften Zusammenklängen, die man aber immer — als aus dem Impuls der bewegten Linie entstanden — sich assimilieren kann.
Die Uraufführung des Oratoriums »*Zebaoth*« von *Gerhard v. Keußler* wurde für alle diejenigen, die Musik nicht nur als Klangspiel, als »tönend bewegte Form« hören, sondern auch als sublimierten Ausdruck seelischen Geschehens, zu einem Erlebnis und damit zu einem der Höhepunkte des Tonkünstlerfestes. Dieses Oratorium größten Stils (für gemischten Chor, zwei Einzelstimmen, Knabenchor, Orchester und Orgel) erscheint mir in der Reinheit und Tiefe



E. Hoenisch, Leipzig, phot.

Julius Klengel





Ein unbekanntes Lied ohne Worte von Felix Mendelssohn

seiner dichterischen und musikalischen Gedanken als die beispielhafteste und überzeugendste Leistung Keußlers. Das Werk zerfällt in zwei Teile, deren erster »Vor der hohen Stadt« in dichterisch verklärter, hymnischer Sprache das Schicksal Zebaoths, also des Volkes Gottes gestaltet, das unter dem Druck jahrelanger Leiden mit seinem Gotte hadert. Den beschwörenden Worten eines aus seiner Mitte erstandenen Propheten, ihm »zur hohen Himmelsstiege« zu folgen, die hinaufführt zur »hochgebauten Veste«, versagt es sich in verstocktem Trotz. Bis der Prophet das erlösende Wort findet und ihnen sagt, daß er ein Bote der Güte des Herrn sei. Mit tröstendem Zuspruch wendet er die Seelen der Unglücklichen in des Vaters Haus, und gemeinsam mit seinem Führer beginnt das Volk Gottes den Aufstieg zur Hohen Stadt.

Der zweite Abschnitt »In den Gefilden des Herrn« bringt dasselbe Motiv der Erlösung aus erdgebundener Verstrickung zum Erleben des Göttlichen, diesmal aber nicht als Schicksal eines Volkes, sondern eines einzigen Menschen. Auch Sulamith, die in irdischer Liebessehnsucht nach dem verlorenen Freunde Gott entfremdet ward, findet zum Herrn zurück, nach dem »ihre Seele dürstet wie ein dürres Land«.

Schon dieser Versuch, den ideellen Gehalt des Werkes darzustellen, wird eine Ahnung von der Besonderheit seiner Atmosphäre geben. Es weist, wie man sieht, dem Chor eine eigenartige, umfangreiche und schwierige Aufgabe zu, so daß das Ganze trotz der bedeutsamen beiden Solopartien, als ein *Chororatorium* bezeichnet werden muß. Und tatsächlich liegt auch in den Chorsätzen der wesentlichste Wert des Werkes; in ihnen zeigt sich Keußlers Schöpferkraft am stärksten. In prachtvoller, stilistischer Geschlossenheit gelangen diese Chöre zu einem neuen polyphonen Ausdrucksstil, den man vielleicht als eine Erneuerung des melodisch-linearen Chorstils der mittelalterlichen a cappella-Zeit bezeichnen kann. Die für Tenor und Alt geschriebenen beiden Solostimmen sind in ungemein feiner und geistreicher Weise behandelt, wenngleich man fühlt, daß Keußlers Erfindung hier nicht so frei strömt wie in den Chorsätzen. Auch sie gehen in stilistischer Hinsicht neue Wege, indem sie rezitativischen und ariosen Stil in besonderer Weise verbinden.

Über die tiefsinnige, trotz aller Freiheit streng logisch fortschreitende Harmonik wäre noch manches zu sagen, ebenso über die Feinheit und rhythmische Gliederung der Deklamation. Aber das würde den zur Verfügung stehenden Raum zu sehr überschreiten. Darum nur noch dies eine: Was dieser Partitur den entscheidenden Wert gibt, das ist die Echtheit und Ehrlichkeit des Gefühls, aus dem sie entstanden ist. Kein Takt steht in ihr, der nicht Zeugnis gäbe von der Persönlichkeit Keußlers, dem sein Werk aus innerer Ergriffenheit und Überzeugung erwachsen ist. Und diese Ergriffenheit überträgt sich auch auf den Hörer, sofern er überhaupt fähig ist, innerlich mitzugehen und auch *das* zu empfinden, was hinter den Noten steht.

Zum Schluß sei nicht die Aufführung der 1680 komponierten Oper »*Dido und Äneas*« von *Henry Purcell* vergessen, die auf Einladung der Kur-A.-G. Bad Homburg in dem herrlichen Rokokotheater des in der Nähe von Frankfurt gelegenen berühmten Badeortes stattfand. Es war die erste Aufführung des Werkes in Deutschland. Leider mußte man im letzten Augenblick auf eine szenische Darstellung der Oper verzichten und sich mit einer konzertmäßigen begnügen, die allerdings die unvergänglichen Schönheiten der empfindungstiefen und reizvollen Musik aufs beste hervorhob. Purcell zeigt sich hier als ein außerordentlich feiner Harmoniker, sowie als ein Erfinder hohen Ranges, dem z. B. in der mit Ausdruck gesättigten letzten Arie der sterbenden Dido ein Stück gelungen ist, das auch in heutiger Zeit noch einer starken Wirkung sicher ist. Um die Bearbeitung der Partitur, vor allem um die mit dem feinsten Stilgefühl durchgeführte Aussetzung des Basso continuo hat sich *Edward J. Dent* die größten Verdienste erworben. Die von *Hermann Scherchen* geleitete Aufführung stand auf hoher Stufe; unter den Solisten sind vor allem die mit edelstem Ausdruck singende *Beatrice Sutter-Kottlar* sowie die mit einer phänomenalen Altstimme begabte *Magda Spiegel* zu nennen. *Li Stadelmann* spielte den Cembalopart sehr musikalisch und mit der nötigen Diskretion.

* * *

Das Fest ist zu Ende. Sein Verlauf bewies, was am Anfang dieses Berichts angedeutet wurde: noch nie in den letzten Jahren war das Programm einer Tonkünstlerversammlung so wertvoll und so ergiebig wie diesmal. Zum ersten Male wurde der jungen musikalischen Kunst zu einem großen Durchbruch verholfen. Ja, sogar der Vierteltonmusik war ein ganzer Vormittag eingeräumt, an dem *Alois Hábà* einen sehr aufschlußreichen Vortrag hielt, dem einige seiner Kompositionen im Vierteltonsystem folgten. Von ihnen wirkte die Uraufführung des Allegro energico aus der a cappella-Suite wohl am überzeugendsten. Wenn man nun das Fazit aus dem Ganzen zieht, dann bleibt eine stattliche Reihe wertvoller Werke im Gedächtnis erhalten: neben Křeneks Oper und Hindemiths Tanzpantomime wären Keußlers »Zebaoth«, Schönbergs »Friede auf Erden«, Karol Rathaus' »Zweite Sinfonie« und Alban Bergs »Wozzeck« als unzweifelhafte Gewinne zu buchen. Das ist fürwahr nicht wenig, und der »Allgemeine Deutsche Musikverein« darf mit dem Ergebnis seines diesjährigen Tonkünstlerfestes wohl zufrieden sein.

PROMETHEISCHE PHANTASIEN

VERSUCH EINER EINFÜHRUNG IN SKRJABINS GEDANKEN

VON

PAUL MOOS-ULM

Unter dem Titel »Prometheische Phantasien« hat Oskar v. Riesemann nachgelassene Aufzeichnungen des russischen Komponisten *Alexander Skrjabin* übersetzt und herausgegeben (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1924). In seiner vortrefflichen Einleitung spricht er den Grundlinien nach alles das aus, was über Skrjabin als Schriftsteller zu sagen ist: Die Musik genügte ihm nicht, er wollte die Rätsel des Lebens lösen und wurde so zum Philosophen. Als ein solcher entfernt er sich so weit von seiner ursprünglichen Bestimmung, daß er das Wort »Musik« gar nicht mehr in den Mund nimmt. Doch bleibt er auch als Philosoph noch Künstler, und zwar ein Künstler, der nur auf die Konzeption, nicht aber auf die Aus- und Aufführung seiner Werke Gewicht legt, daher mit der im Bewußtsein fertigen Schöpfung seine Tätigkeit abgeschlossen fühlt und nun diese Auffassung auf das Sein als Ganzes überträgt, indem er auch diesem nur Bewußtseinsrealität zuerkennt. Die Welt, sagt er, ist das Resultat meiner schöpferischen Tätigkeit, meines (freien) Wollens. Ich bin ihr Ursprung, ihr Schöpfer. Ich schaffe Raum und Zeit dadurch, daß ich unterscheide. Alles entsteht durch meine Tätigkeit, die ihrerseits nur das ist, was sie hervorbringt. Deshalb kann man nicht sagen, daß die Welt besteht. Sie ist ein schöpferischer Vorgang in mir, hat nur relativen Bestand, ist nur Spiel, hat nur als solches Wirklichkeit. Man muß begreifen, daß das Material, aus dem das Weltall besteht, unsere Einbildungskraft, unser schöpferischer Gedanke, unser Wollen ist und daß sich im Hinblick auf das Material kein Unterschied finden läßt zwischen dem Bewußtseinszustande, den wir Stein nennen und in der Hand halten, und jenem anderen, den wir ein Luftschloß nennen. Der Stein und das Luftschloß bestehen aus dem gleichen Material und sind beide gleich »wirklich«. Sie nehmen nur eine verschiedene Stellung in unserem Bewußtsein ein. Der von mir wahrgenommene Stein ist nichts anderes als ein psychologischer Vorgang, der sich im gegenwärtigen Augenblick abspielt. Um ihn herum ist das Weltall konstruiert (als logische Schlußfolgerung). Ich bin, und nichts ist außer mir. Das einzige, was ist, bin ich. In mir ist die Vielheit Eins geworden. Mit den von mir erlebten Empfindungen erschaffe ich die Welt. Das All ist mein Spiel, das Spiel der Strahlen meiner Sehnsucht. Der Widerschein meines Wunsches leuchtet als Sonne. Die ganze Empfindungswelt ist mein schöpferischer Akt, ist mein Wille. Du existierst nur, weil ich existiere. Ich erschaffe dich, erschaffe jeden Augenblick deines Daseins, um ihn im nächsten zu zerstören. Du lebst nur in meiner Sehnsucht, in meinem Traum. Ich bin das Zentrum des Alls. Alles, was ich wünsche, besteht, und es besteht

nur, weil ich es wünsche, denn ich erschaffe es durch die Kraft des Wunsches. Ich umschließe die ganze Geschichte und die ganze Zukunft des Weltalls. Ich werde mit meinem Erleben auf es einwirken und es veranlassen, sich nach meinem Willen zu richten. Es besteht ja aus einer Vielheit abgeschlossener Sphären, die nur in unserer Vorstellung synthetisch verbunden sind. Es ist eine Reihe von Zuständen meines Bewußtseins, ist ein unbewußter Vorgang meiner Schaffens-Tätigkeit. Die Richtigkeit dieser Behauptung bedarf keiner weiteren Beweise, sie ist durch andere Philosophen und Gelehrte schon zur Genüge dargetan worden. Somit ist auch unser Körper nichts anderes als ein Komplex von Bewußtseinszuständen, ist auch das »Nicht-Ich« ein Zustand meines Bewußtseins. Außer dem Bewußtsein gibt es nichts und kann es nichts geben. Es gibt keine wirkliche, sondern nur eine scheinbare Vielheit. Die Natur der Vielheit ist die Natur der Vielheit individuellen Bewußtseins. Auch objektive Wahrheit ist nicht vorhanden. Die Freiheit schließt die Wahrheit aus und die Wahrheit die Freiheit. Unser ganzes Leben ist ein Spiel, mein freies Spiel, und hat somit nur als Vorgang an sich Wert für mich.
Völker, erhebt euch zum Kampfe gegen mich. Lehnt euch auf gegen mich, Elemente! Alles und alle sollen sich verbünden, um mich zu vernichten. Wenn alles sich gegen mich erhoben hat, beginnt mein Spiel. Es gibt nur eine Erkenntnis — die meine. Ich bin Gott. Ihr werdet euch um so mehr gegen mich auflehnen, je unverständlicher ich euch bin. Ihr durchlebt das, was ich sage, als fertige Formel, doch meine Tätigkeit, jene Tätigkeit, die eigentlich das, was ich sage, hervorgebracht hat, könnt ihr nicht durchleben, und deshalb . . . Du wirst mir sagen: auch ich bin Gott, denn ich durchlebe dasselbe. Nein, denn ich bin es, der dein Bewußtsein durch die Kraft meines freien schöpferischen Aktes hervorgebracht hat. Damit, daß du sagst, du seist Gott, bekennst du mich. Doch wirst du nicht Gott sein, du wirst nur wie Gott sein, du wirst mein Spiegelbild sein. Ich habe dich geboren. Freue dich an den Schöpfungen anderer, denn sie sind (durch mich) auch deine Schöpfungen. Die Welle meines Seins wird die ganze Welt überfluten. Ich werde auf alles Antwort und Trost sein und mein Nein wird Welten erschaffen. Kommet zu mir, die euch dürstet. Meine Welt! Nimm mich hin und fürchte mich nicht. Ich bin keine furchtbare Gottheit, sondern eine liebende. Erkühne dich und strebe mir nach. Versuche, mir gleich zu sein. Solch eine Persönlichkeit (wie ich) wird das Weltall in einen göttlichen Organismus verwandeln. Sie wird den Zustand vollkommener Harmonie erreichen, Steigerung der Schöpferkraft bis zur äußersten Grenze, sie wird ein allgemeines Bedürfnis sein, die Welt wird sich ihr hingeben wie ein Weib dem Geliebten, und dieser Augenblick ist nicht mehr fern. Alsdann beginnt eine neue Periode des Schaffens, eine neue Welt, ein neues Leben. —
Diese Übersteigerungen müssen bei Skrjabin wie bei anderen ekstatischen Köpfen mit in Kauf genommen werden. Sie mögen seine eigentliche

Bedeutung trüben und verwirren, können sie aber nicht austilgen. Wer er im Grunde ist, zeigen schon die schlichten und ergreifenden Worte, mit denen er sich als Sechzehnjähriger zum Christentum bekennt: Christus spricht von dem einigen wahren und ewigen Gotte, der in ihm ist (als Vorstellung), und in dem er ist durch sein Leben und seine Taten. An Gott glauben, heißt an die Wahrheit der Lehre von der Moral glauben und ihr folgen. Christus hat Worte gesprochen, die eine ewige und heilige Bedeutung haben. Er hat als erster der Menschheit die Augen für das Gute und Wahre geöffnet. Er hat der Menschheit das wahre Glück geschenkt. Darum hatte er das Recht zu behaupten: Ich bin das Licht, die Wahrheit und das Leben. So wollen wir denn das heilige Bildnis des leidenden Christus in uns tragen. In ihm und in seiner Lehre, in seinem und in unserem einigen, wahren und ewigen Gotte wollen wir verharren.

Diese kindlich-gläubige Frömmigkeit war auf die Dauer den Stürmen und Bedrängnissen des Lebens nicht gewachsen. Skrjabin reifte aus zu der Erkenntnis des wahren Pessimismus, daß der Mensch während seiner irdischen Pilgerschaft auf sich selbst gestellt ist und nur das erreicht, was er durch eigene Kraft, durch eigenes Leiden erkämpft: Ich erwartete vom Himmel Offenbarungen, aber ich erlebte sie nicht. Ich suchte die ewige Wahrheit auch bei den Menschen, doch kennen sie sie weniger noch als ich. Ich habe die ewige Schönheit, habe Trost in einem neuen Frühling, in neuen Blumen gesucht und habe nichts gefunden. Wer du auch seist, der du mich verhöhnt, der du mich in den finsteren Kerker gestoßen hast, der du meine Begeisterung entzündetest, um mich zu enttäuschen, der du gabst, um zu nehmen, der du mir Zärtlichkeiten schenktest, um mich zu Tode zu quälen — ich vergebe dir und grolle dir nicht. Denn ich lebe ja! Und ich liebe das Leben, ich liebe die Menschen, ich liebe sie mehr denn je, ich liebe sie dafür, daß sie durch dich leiden. Ich will ihnen meinen Sieg über dich und über mich verkünden, ich will ihnen sagen, daß sie ihre Hoffnungen nicht auf dich setzen und daß sie vom Leben nichts erwarten sollen außer dem, was sie sich selbst schaffen können. Ich danke dir für alle Schrecknisse der Prüfungen, die du mir auferlegt hast. Du hast mich meine unendliche Kraft erkennen lassen, meine grenzenlose Machtvollkommenheit, meine Unbesiegbarkeit. Die Menschen sollen die Verzweiflung nicht fürchten, denn sie allein führt zum wahren Triumph. Stark und mächtig, ein Optimist im wahren Sinn ist nur, wer Verzweiflung gespürt und besiegt hat. Erhebt euch alle gegen mich: Gott, Propheten, Elemente! Wie Du mich durch die Kraft Deines Wortes erschaffen hast, Zebaoth, wenn Du nicht lügst, so werde ich Dich durch die unüberwindliche Kraft meines Gedankens und meines Willens vernichten. Du bist nicht mehr, und ich bin frei. Das Lächeln meiner wonnetrunkenen Freude, die grenzenlos ist, hat mit seinem strahlenden Glanze das ängstliche Flimmern Deiner Sonnen verdunkelt. Furcht wolltest Du in mir erwecken. Die

Flügel wolltest Du mir beschneiden. Du wolltest die Liebe in mir ertöten, die Liebe zum Leben und zu den Menschen. Das wird Dir weder in mir noch in anderen gelingen. Ich werde es nicht zulassen. (Ich werde Dich entlarven.) Ein Gott, der Anbetung braucht, ist kein Gott.

Mit einem Blicke, einem Gedanken umfasse ich dich ganz, meine Welt: die Tat des Prometheus, die Predigt Christi. Kann man sich etwas Fürchterlicheres vorstellen als ein lähmendes Verharren in Zufriedenheit? Sind nicht die entsetzlichsten Leiden, alle Foltern der Inquisition besser, weniger quälend als der ewige Zustand der Zufriedenheit? Ohne Zweifel. (Somit ist diese Welt mit allen ihren Qualen doch die mir angemessene.) Ich entspringe den dunklen Tiefen der Vergangenheit. Ich habe die Welt nötig. Alles ist außerhalb meiner. Das Nicht-Ich ist notwendig, damit das Ich im Ich schaffen kann. Ohne wirkliche Vielheit gibt es kein Leben. Es folgt also, daß ich das Dasein der äußeren Welt nicht nur nicht leugnen, sondern ohne eine solche selbst nicht bestehen kann. Mein individuelles Bewußtsein, welches das Verhältnis zu jedem anderen Bewußtsein ist, würde aufhören zu sein. Tatsächlich gibt es außerhalb meiner irgendwelche Ursachen, die meinem Willen nicht unterworfen sind und die mich zwingen, mich mit der gegebenen Sachlage abzufinden.

Eines erschaffen, heißt alles erschaffen. Der Wille zum Leben objektiviert sich im Sein als Ganzem. Der Geist, wenn er will, geht aus dem Zustande des absoluten Nichtseins in den Zustand des absoluten Seins über. Er erwacht nicht irgendwo und irgendwann, sondern immer, ewig und in allem (er ist allgegenwärtig), als Gesamtheit aller Erscheinungen. Sein Erwachen ist die Evolution (Entstehung) von Zeit und Raum. Der erwachte Geist wird zur Tätigkeit. Das Sein als Ganzes ist nicht etwas vom Willen zum Leben verschiedenes, es ist dieser selbe Wille, nur objektiviert. Der Wille ist gewissermaßen die Innenseite des Seins.

(Liegt im Willen das eine Urprinzip der Gottheit, so liegt das zweite im Geiste oder in der Idee): Das Material, aus dem die Welt sich aufbaut, ist die schöpferische Vorstellungskraft, der schöpferische Gedanke. Dieser ist Leben und enthält alles überhaupt mögliche Erleben. Man kann ihn nicht teilen, denn er ist außerhalb Zeit und Raum, die nur Formen des Erlebens von Verschiedenem sind, so daß man in ihnen nicht zur Ursache aller Ursachen gelangen kann. Alles ist eine einigende Tätigkeit des Geistes (und strebt einem geistigen Ziele zu). Die Geschichte des Weltalls ist die Evolution Gottes, d. h. sie ist die Geschichte des Wachstum der menschlichen Erkenntnis bis zur alles umfassenden göttlichen Erkenntnis. Alles Streben stört zunächst die Harmonie, bereitet aber dadurch den Boden vor, dem dann der göttliche Gedanke seinen Stempel aufdrücken kann. Das Streben, in Abhängigkeit von seinem Ziele, erzeugt das Werkzeug zu seiner Erreichung (d. h. die Individualität). Das Weltall konstruiert sich um dieses Erlebnis als logische Folge.

Individualität ist (also) eine Notwendigkeit, ebenso ihre vollkommene Entfaltung. Bedingungen des Erlebens sind der Zusammenhang mit und die Abgesondertheit von allem übrigen, das heißt das Göttliche als Einheit und das Individuelle als Vielheit. In seinem Streben nach dem absoluten Sein muß der Geist die Entfaltung seiner Tätigkeit oder den Vorgang der Differenzierung erleben.

Es ist aber klar, daß es sich in Wirklichkeit gar nicht um eine Vielheit von Bewußtseinen handelt, sondern um ein und dasselbe Bewußtsein, um das Bewußtsein schlechthin, das eine Vielheit von Zuständen in der Zeit und im Raume erlebt, so daß das individuelle Bewußtsein nur seine genauere Bezeichnung ist je nach dem Inhalt, den es gegebenen Orts zur gegebenen Zeit in sich faßt. Gleich der »schöpferischen Kraft« ist jenes eine Bewußtsein die Möglichkeit von allem, »individuell« ist es jedoch nur in den Formen der Zeit und des Raumes, welche die einzig möglichen Formen des Erlebens sind. Durch die »Individualität«, d. h. durch das Erleben wessen immer es sei, wird nicht eine scheinbare, sondern eine wirkliche Vielheit von Zentren geschaffen, die (doch) das Spiel *einer*, alle Individualitäten in gleicher Weise in sich fassenden Schöpferkraft sind. Im gegenwärtigen Augenblick und am gegebenen Punkte des Raumes bin ich ein individuelles Bewußtsein. Ich bin meine Betätigung, die von meinem Verhältnis zur Außenwelt bestimmt wird. Im Grunde genommen jedoch bin ich — Gott, bin ich das einige Bewußtsein, das alle Individualitäten umschließt. (In diesem Sinn) bin ich auch Du, bin alles. Individualität ist nur das Verhältnis zu anderen Individualitäten, ist Farbe, Erscheinung ein und desselben Geistes, in der Form von Raum und Zeit. Der Geist, der Wille ist seinem Wesen nach einig, ist immer und überall unbedingt der gleiche, verschieden sind nur seine Erscheinungsformen, während er selbst außerhalb Raum und Zeit steht als das schöpferische Prinzip, als der Wunsch nach Betätigung und Ruhe, nach ewigem Wechsel, der Gleichgewicht, Harmonie, Gerechtigkeit hervorbringt. Das wahre Zentrum des Weltalls ist das es umfassende Bewußtsein. Die Welt ist eine Reihe von Zuständen dieses Bewußtseins, ihre Geschichte ist dessen Evolution als eines sich beständig differenzierenden. Das universale Bewußtsein als solches erlebt nichts, es ist das Leben selbst; es denkt nichts, denn es ist das Denken selbst; es tut nichts, denn es ist die Tätigkeit selbst. Gott, als Bewußtseinszustand, als Persönlichkeit, ist der Träger dieses höchsten Prinzips, das als solches die Möglichkeit von allem darstellt, reine Schöpferkraft. Der Mensch als solcher dagegen ist ein ganz bestimmter Zustand des universalen Bewußtseins und kann nie ein anderer sein. Das persönliche Bewußtsein ist eine Illusion, die sich vollzieht, wenn das universale Bewußtsein sich mit einem untergeordneten Prinzip identifiziert: mit einem Körper und allem, was mit ihm zusammenhängt, das heißt mit einem Werkzeug der Betätigung.

Doch ist (durch den inneren Zusammenhang mit dem universalen Bewußtsein) in jedem Menschen das Weltall als ein Vorgang außerhalb des Bewußtseinshorizontes vorhanden. (Doch bleibt das menschliche Bewußtsein das einzige Mittel, vermöge dessen der Weltgeist sein letztes Ziel erreichen kann): Im Evolutionsvorgang empfindet die Gott-Persönlichkeit deutlich nur (und nur als menschliches Bewußtsein) das Evolutionsstadium des gegenwärtigen Momentes. (Nur vermöge des menschlichen Bewußtseins) ist die Geschichte des Weltalls allmähliches Erwachen bis zum absoluten Wachsein. (Nur durch das menschliche Bewußtsein) wird jene Ekstase möglich, jene höchste Synthese, die im letzten Augenblick des Seins das ganze Weltall umfassen, es den Gipfel harmonischer Entfaltung erleben lassen und dann zum Zustande der Ruhe zurückführen wird. Das absolute Sein ist Ekstase und der Geist strebt nach absolutem Sein. Die ganze Geschichte der Menschheit, die Geschichte des Weltalls ist die Evolution Gottes, ist eine Steigerung und in ihrem letzten Augenblick absolute Differenzierung und absolute Einheit — Ekstase. Der Augenblick der Ekstase wird aufhören ein Augenblick (der Zeit) zu sein; er wird die ganze Zeit verschlingen. Und dieser Augenblick ist das absolute Sein, ist die Verwirklichung der Gottesidee, ist ein zur Ewigkeit gewordener Augenblick, ist allgemeine höchste Entfaltung, ist der Höhepunkt der alles umfassenden Individualität, ist die Wiederherstellung der Weltharmonie, die Ekstase, die zum Zustande der Ruhe zurückführt. Alle anderen Momente des Seins sind Etappen auf dem Wege der folgerichtigen Entwicklung dieser Idee, des Wachstums des Bewußtseins (bis zur Absolutheit). Wenn die Gott-Persönlichkeit diese äußerste Grenze ihrer Steigerungsmöglichkeit erreicht hat, so wird ihre Wonne sich auf den ganzen Organismus übertragen. Wie der Mensch während des Geschlechtsaktes, im Augenblick der Ekstase, die Besinnung verliert und sein ganzer Organismus an allen seinen Punkten einen Wonnezustand durchlebt, so wird der Gott-Mensch, als der Träger des universalen Bewußtseins, indem er die Ekstase erlebt, das Weltall mit Seligkeit erfüllen und eine Feuersbrunst der Empfindungen entzünden.

Der Mensch ist (als denkender und schaffender) der Träger des höchsten Prinzips der Welteinheit und als solcher göttlich, er hat etwas in sich, das dem Tode nicht untertan ist. (Als Vertreter der Wahrheit muß er bereit sein,) mit allen und gegen alle zu kämpfen. Die größte Macht ist und bleibt aber die Macht der Bezauberung, d. h. die Macht, die keine Gewalt anzuwenden braucht. Deshalb kann die Vernichtung unseres Feindes uns keine Befriedigung gewähren. Beherrschen heißt: in die eigene Individualität einschließen. Das Leben ist ein Akt der Liebe. Das Material der Welt ist Liebe und Sehnsucht. Nur in der Liebe liegt die Macht und die Kraft der Erlösung. Liebet eure Feinde. Erhebt euch gegen sie, bekämpfet sie liebend und erkennt, daß ihr eins seid mit ihnen, ja daß sie eure besten Freunde sind, da sie in euch Streben und Triebe wachrufen, die euch adeln. Nehmet, indem ihr euch hingebt. Liebet

die Menschen wie euer Leben, liebet sie frei. Seid göttlich, stolz, beneidet nie jemanden, denn Neid ist Eingeständnis der Schwäche, des Besiegtseins.
(Der Künstler) will tätig sein, will schaffen, Neues hervorbringen, unterscheiden, individualisieren. Diese Tätigkeit befriedigt ihn, er empfindet ein intensives Glücksgefühl und sinkt wieder in Unterschiedslosigkeit zurück. Der schöpferische Vorgang kann durch nichts erklärt werden. Er ist eine Vorstellung (ein Begriff) höherer Ordnung, denn er bringt alle Begriffe hervor. Er treibt den Schaffenden weg vom Zentrum, ewig weg vom Zentrum, mit stürmischem Streben bis der Widerstand überwunden ist, bis eine Masse von Teilchen sich gemeinsam mit einem Kerne losreißt und ein neues Zentrum entstanden ist. Das Genie ist die ewige Negierung seiner selbst (Gottes) in der Vergangenheit, ist der unstillbare Durst nach Neuem. Die Geschichte der Menschheit (des Alls) ist die Geschichte von Genies. Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis ist das Wachstum der Erkenntnis von Genies. Die Erkenntnisse aller übrigen Menschen sind Absplitterungen, Funken dieser Erkenntnis. Das Genie umschließt und vereinigt alle Gefühlsströmungen einzelner Menschen, deshalb vereinigt es in sich gewissermaßen die Erkenntnis aller seiner Zeitgenossen.
Ich kann nicht bewußt irgend etwas erleben, wenn ich nicht gleichzeitig alles übrige unbewußt erlebe. Diese unbewußte Seite meines Schaffens verbindet mich mit allem. Ich bin nichts, bin nur das, was ich erschaffe, und bin doch alles, und nichts ist außer mir. Das einzige was ist, bin ich, in mir ist die Vielheit Eins geworden. Ich bin bebende Lebenslust, bin ganz Wunsch, bin Sehnsucht. O du, meine Welt, die ich ausstrahle, du mein Erwachen, mein Spiel, mein Erblühen und mein Hinwelken. Schillernder Strom du meiner unerforschten Empfindungen! Mehr und immer mehr erstrebe ich Anderes, Neues, Stärkeres, Zarteres, neue Zärtlichkeiten, neue Qualen, neues Spiel! Bis ich verschwinde, bis ich mich verzehre, bis ich verbrenne. Ein Feuer bin ich, ein Chaos. Frei schaffen will ich. Bewußt schaffen will ich. Die höchsten Höhen will ich erreichen. Durch mein Schaffen, durch meine göttliche Schönheit will ich die Menschheit fesseln. Ich will das hellste Licht, die leuchtendste Sonne sein, ich will alles in mich fassen, alles mit meinem Ich umschließen. Ich will der Welt Seligkeiten schenken, will sie erheben zum Zustande der höchsten Begeisterung, zur Ekstase, zum Taumel der Wonnen, die Zeit und Raum vernichten.
Ein Sichregen und Flimmern hat begonnen, und was da flimmert und sich regt, ist Eins. Ich unterscheide keine Vielheit. Dieses Eine ist der Gegensatz des Nichts, es ist — Alles. Ich bin Alles. Die Schwelle des Bewußtseins ist noch nicht überschritten. Alle Elemente sind vermengt, aber alles, was sein kann, ist darin enthalten. Farben blitzen auf, Empfindungen entstehen und undeutliche Wünsche. Ich will. Ich schaffe . . . Ich unterscheide undeutlich. Alles ist unbestimmt. Ich weiß noch nichts, aber Ahnung und Erinnerung

erschließen mir alles. Augenblicke der Vergangenheit und der Zukunft stehen nebeneinander. Vorgefühl und Erinnerung, Freuden und Schrecken vermengen sich. Ihr habt meinen geheimnisvollen Ruf gehört, ihr verborgenen Kräfte des Lebens, und regt euch nun. Die Welle meines Daseins, leicht wie ein Traum, berührte die Welt. Zum Leben, zum Licht! Ich erwecke euch zum Leben durch meine Zärtlichkeiten, durch den geheimnisvollen Reiz meiner Versprechungen. Ich rufe euch zum Leben, verborgene Triebe, die ihr im Chaos der Wahrnehmungen untergegangen seid. Erhebt euch aus den geheimnisvollen Tiefen des schöpferischen Geistes.

Ihr Felsen meines Zornes, ihr zarten Linien meiner Zärtlichkeiten, ihr weichen Dämmerfarben meiner Sehnsucht, ihr Sterne, Blitze meiner Blicke, Sonne — du leuchtendes Gestirn meiner Seligkeiten — ihr, die ihr der räumliche Ausdruck meiner zeitlichen Empfindungen seid. So spreche ich, in die Zeit vertieft, befreit vom Raume. Ich erschaffe die Welt durch das Spiel meiner Stimmungen, durch mein Lächeln, meine Seufzer, . . . meinen Zorn, durch meine Hoffnungen und meine Zweifel . . . Da — ich lächle, und das All erschauert unter der Berührung von Wellen unendlicher Zärtlichkeit. Die Nebel auf der Oberfläche der Planeten zerreißen, und freudig lassen Sonnen ihre Strahlen spielen.

Ich träume von dir, ich sehne mich nach dir, und dieses Gefühl, brennend und drängend, erfüllt mich ganz . . . Ich werde deine Einbildungskraft durch die geheimnisvollen Reize meiner Versprechungen entzünden. Ich werde dich mit den Herrlichkeiten meiner Träume schmücken. Ich werde den Himmel deiner Wünsche mit den leuchtenden Sternen meiner Schöpfungen bedecken. Mit meinem schöpferischen Blicke habe ich die Ewigkeit und die Unendlichkeit durchdrungen. Ich werde euch immer und ewig hervorbringen, wie ich euch immer und ewig hervorgebracht habe. Ich bin das Zentrum des Alls. Die Abgründe der Zeit tun sich auf. Die Sterne zerstieben im unendlichen Raume. Das Feuer meiner Triebe flammt empor.

Ich bringe grenzenlose Freiheit und Gerechtigkeit, blühendes Leben und die göttliche Freude des Schaffens. In mir hat die menschliche Natur alles besiegt und sich vollkommene göttliche Freiheit errungen. Ihr braucht nichts zu tun, als sie euch zu erhalten. Die Welt ist zu eng für mich, die Farben sind stumpf. Welch ein Aroma . . . Ich bin ein Augenblick, der Ewigkeiten ausstrahlt, ich bin die spielende Freiheit, ich bin das spielende Leben, ich bin ein Wellenspiel unerforschter Empfindungen, bin das stolze Bewußtsein göttlicher Kraft, bin das blinde Spiel freiwaltender Kräfte, bin entschlummertes Bewußtsein, erloschener Verstand, bin die Vielheit als Einheit, bin ein Nichts, ein Spiel, bin das Leben, bin Gott, bin der Gipfel des Weltengebäudes, das durch die Anstrengungen aller Zeiten hervorgebracht worden ist. Ihr werdet in mir Freiheit und Gottähnlichkeit gewinnen, ich aber werde euer Gott sein. Ihr werdet ich sein, denn ich erschuf euch, ich werde ihr sein, denn ich bin nur

das, was ich erschaffe. Ihr werdet Götter sein, denn ich bin Gott und habe euch erschaffen. Alle Gefühle, Wünsche, Begierden werde ich entstehen und erblühen lassen. Wenn ihr durch mich entstanden seid, Legionen von Empfindungen, meine Tätigkeiten, die ihr meine Kinder seid, werde ich dich erblühen lassen, du einziges gewaltiges Gefühl, das euch alle umfaßt, dich, du meine einige Tätigkeit, meine einige Ekstase, meine Wonne, mein letzter Augenblick. Ich bin Gott. —

Zurück zur Wirklichkeit aus den himmelstürmenden Phantasien einer nur in ihren Träumen lebenden Künstlerseele! Hüten wir uns aber wohl, angesichts dieses Aufschwungs den Schulmeister zu spielen. Lassen wir uns durch Skrjabins Kühnheit nicht beschämen! Oskar v. Riesemann hat ein für allemal den Weg gewiesen, der zu seinem Verständnis und zu seiner gerechten Würdigung führt. Gewiß ist er kein Philosoph und Ästhetiker im herkömmlichen Sinn. Gewiß fehlt es ihm an schulmäßig-systematischer Durchbildung, kommt er in seinem Denken nicht zur vollen Klarheit, schreckt er wie Wagner und Nietzsche nicht vor unerhörten Übertreibungen zurück. Seinen großen Vorgängern gleich ist aber auch er eine geniale oder doch genialische Natur, die durch die Kraft der Intuition, durch den Adel und die Reinheit der Gesinnung hinaus gelangt über alles, was dem auch noch so gründlich geschulten mittleren Kopf erreichbar bleibt. Nimmt man seine Worte wörtlich, dann mögen sie nicht selten blasphemisch, ja irrsinnig und toll erscheinen. Nimmt man sie dagegen metaphorisch, dann weisen sie in die Tiefe eines gottbegnadeten Gemütes, berühren sich in ihrem Besten nahe mit dem von deutschen Dichter-Denkern Gesagten und stellen sich wohl als einer der wertvollsten Beiträge zur Psychologie des schaffenden Künstlers dar, die in der jüngsten Zeit an die Öffentlichkeit gekommen sein mögen. Wie weit man dem Begeisterten in allen Einzelheiten folgen will und kann, das mag für heute noch unerörtert bleiben. Zunächst handelte es sich darum, seinen Gedankengang in den Grundzügen so weit klar zu legen, daß seine Bedeutung und das, was ihm an hervorstechenden inneren Unausgeglichenheiten anhaftet, sich dem aufmerksamen Leser sozusagen von selbst erschließt. Keineswegs glaube ich, mit der hier gegebenen Zusammenfassung den Reichtum des Originals erschöpft zu haben. Das war beim ersten Anlauf nach im ganzen doch nur kurzen Bekanntschaft wohl überhaupt nicht möglich. Andere werden sich nach mir mit Skrjabins Aufzeichnungen beschäftigen und zu anderen, ergänzenden Ergebnissen gelangen. Was ich biete, ist nur ein erster vorläufiger Versuch, der seinen Zweck erreicht hätte, wenn er weitere Kreise zur Beschäftigung mit dieser bedeutenden Äußerung eines im Grunde doch musikalischen Geistes anzuregen vermöchte und erneut auf den innigen Zusammenhang hinwiese, der alles musikalische wie alles künstlerische Schöpfertum überhaupt verbindet mit der Philosophie, ihren Problemen und ihrem ringenden völkerverbindenden Schaffen.

EIN UNBEKANNTES »LIED OHNE WORTE« VON FELIX MENDELSSOHN

VERÖFFENTLICHT VON

JOHANNES KAHN-BERLIN

Mit der hier in Urschrift erstmalig wiedergegebenen Komposition Felix Mendelssohns*) reiht sich dem unverwelkten Kranze der 48 »Lieder ohne Worte« eine frische Blüte an, die bisher, mehr als 80 Jahre lang, von pietätvollen Händen einzeln gehütet worden ist.

Obgleich als — doppelseitig beschriebenes — Stammbuchblatt gehalten, steht es schon an Umfang ebenbürtig neben anderen »Liedern ohne Worte«, z. B. Nr. 3 aus op. 30, Nr. 4 aus op. 53, und bedeutet zudem nicht eine der beliebten Eintragungen, die vielfach nur in einigen Anfangstakten eines Musikstückes zu bestehen pflegen, sondern eine vollgültige, abgeschlossene Komposition. Daß es in einem Stammbuch aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts kaum eine bleibendere Spende, einen beredteren Zeugen des musikalischen Zeitgeistes von damals geben kann als gerade ein »Lied ohne Worte« von Mendelssohn, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Zu rühmen wäre ferner an ihm: Wie Mendelssohnsche Autographen stets, so entzückt auch dieses mit der wunderschönen, harmonischen Schrift, die so recht ein Abbild der Natur ihres Urhebers ist, und macht keine Ausnahme von der Tatsache, daß Mendelssohns handschriftliche Skizzen fast immer wie Reinschriften erscheinen. Nur bei genauerer Betrachtung bemerkt man, daß es sich um eine Improvisation handelt (siehe die getilgten Noten im Baß des 2. und 3. Taktes und den irrigen Taktstrich im 9. Takt des zweiten Teiles); und wenn eine solche für Stammbuchzwecke auch meist zu erwarten, so ist doch dieses Werkchen wiederum ein Beweis, mit welcher Mühelosigkeit Mendelssohn zu schaffen vermochte.

Wie leicht ersichtlich, ist es deutlich genug notiert, um auch für den Fall, daß unter den heutigen Verhältnissen eine Ausgabe für den praktischen Gebrauch nicht zustandekommen sollte,**) von beiliegendem Faksimile aus trotz verkleinerter Wiedergabe — das Original ist 15 × 9 cm groß — leicht abspielbar zu sein.

Formaler Erklärung bedarf das Werkchen seiner Einfachheit halber nicht. Innerlich manchen anderen seines Namens ganz besonders nahestehend — wie ja alle Mendelssohnschen »Lieder ohne Worte« eine Art unsichtbares Band zu einen scheint —, birgt es den gleichen Stimmungsreiz einer Mischung von verhaltener Schwärmerei und leiser, träumerischer Schwermut, die uns

*) Siehe das diesem Heft beiliegende Faksimile.
**) Die Erlaubnis wäre bei dem untengenannten Besitzer einzuholen.

von allen Mendelssohnschen Schöpfungen gerade zu diesen noch heute lebendig hinzieht.

Über die Geschichte des Blattes kann infolge der Güte des jetzigen Besitzers, Herrn Hofapothekers Dr. Julius Neubronner in Cronberg am Taunus, dem an dieser Stelle für die Erlaubnis zur Veröffentlichung und die schöne, selbst hergestellte Aufnahme des Originals besonders zu danken ist, einiges mehr gesagt werden.

Die ursprüngliche Eigentümerin des Stammbuches, *Doris Löwe*, war die mittlere von drei Töchtern *Ferdinand Löwes*, des Wiener Hofschauspielers, und Nichte *Ludwig Löwes* von der Wiener Burg. Die ältere Schwester war *Sophie Löwe*, spätere Fürstin Liechtenstein, die große Sängerin, die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Triumphe feierte. Die jüngere, *Lilla*, eine bedeutende Schauspielerin, heiratete später einen hohen russischen Staatsbeamten. Einer ihrer drei Brüder war der Dichter und Schauspieler *Fedor Löwe*.

Doris begleitete ihre ältere Schwester zeitweise auf ihren Tourneen, und so war es ihr möglich, die bedeutendsten Zeitgenossen aus den Kreisen der Musik und des Theaters kennen zu lernen. Das zeigen auch die übrigen, unten angeführten Eintragungen des Stammbuches.

Die Entstehungszeit des Werkchens ist, wie bekanntlich die eines großen Teils der »Lieder ohne Worte«, leider nach so langer Zeit nicht mehr genau festzustellen, besonders da die Nachkommen der Besitzerin auch nichts Näheres anzugeben vermögen.

Sophie Löwe empfing aber während ihrer Tätigkeit an der Berliner Hofoper 1840 (wie auch in Mailand von 1841 auf 1842) regelmäßig Künstler als Gäste, und so ist vielleicht anzunehmen, daß Mendelssohn, der ja im Frühjahr 1841 vorübergehend nach Berlin übersiedelte, um diese Zeit das Stammbuchblatt der Schwester der Gastgeberin als Aufmerksamkeit gewidmet habe. Die Komposition ist also ungefähr gleichzeitig mit der Drucklegung des 4. Heftes der »Lieder ohne Worte« (op. 52) anzusetzen. Manche anderen Eintragungen, und besonders die aus Mailand, sind dagegen genauer datiert.

Obgleich einer wahrhaften Künstlerfamilie entsprossen, war Doris Löwe nicht tätige Künstlerin, wußte aber, nachdem sie, wieder nach Deutschland zurückgekehrt, den herzoglich nassauischen Amtsapotheker, späteren Reichstagsabgeordneten Wilhelm Neubronner geheiratet, im Rahmen ihres überaus glücklichen Familienlebens immer der Kunst eine Stätte zu bereiten und die alten Fäden zu ihr weiterzuspinnen. Ihre Gastfreundschaft war bekannt, und außer ihren berühmten Geschwistern war ihr schönes Heim stets dem Künstlervölkchen geöffnet. So war das Haus Neubronner besonders auch mit dem Begründer der Cronberger Malerkolonie, Prof. Anton Burger, befreundet.

Die harmonische, ruhige Frau muß hochbegabt gewesen sein, denn die Eintragung *Louis Schneiders*, unter anderem Verfasser der Geschichte der

Berliner Hofoper, lautet: »Schärfe des Verstandes, schnelle festblickende Antwort, innige lebensfrohe Schalkheit, in freundlichem versöhnendem Reiz süßer Weiblichkeit fand ich noch nie so deutlich in der liebenswürdigen Erscheinung eines Mädchens ausgeprägt als in Ihnen.«
Ihr Wesen und ihre Beliebtheit brachten ihr viele künstlerische Geschenke und ihrem Stammbuch als Rahmen um die wertvollste der Eintragungen, eben Mendelssohns »Lied ohne Worte«, andere bedeutende Beiträge, von denen die schönsten folgende sind: von *Meyerbeer* ein Andantino von 8 Takten aus »Il crociato in Egitto«, von *Donizetti* (»Milan, 12/1842«) eine geistreiche Widmung, von *Thalberg* ein Andantino (16 Takte) aus seiner Romanze B-dur, von *Kücken* (»Berlin, 4. Aug. 1840«) ein Lied nach einem Heineschen Text (»Es liegt der heiße Sommer auf deinen Wängelein . . .«), ferner ein Albumblatt des Geigers *Ole Bull* und verschiedene Beiträge von Dichtern.
Die bescheidene Frau rühmte sich ihres kostbaren Stammbuches niemals, gewährte kaum ihren Kindern, geschweige denn Fremden Einblick darein. So erklärt es sich, daß das Mendelssohnsche Lied ohne Worte bis heute verborgen bleiben konnte. Angeregt durch des Herausgebers Besprechung einer gleichfalls unbekannten Jugendsonate Mendelssohns*) hat der Sohn und Erbe der Besitzerin ihm die unbekannte Komposition freundlichst zur Veröffentlichung überlassen, die somit der Musikwissenschaft nicht länger vorenthalten bleibt.

EIN UNGEDRUCKTER BRIEF FELIX MENDELSSOHNS AN HEINRICH ROMBERG

MITGETEILT VON

GEORG KLEIBÖMER-LÜBECK

»Lieber Freund Heinrich Romberg

Wenn nicht eine ganz besondre Gelegenheit vorkommt, so hören wir beide von einander nichts. Das letztemal war's, als ich mich verlobte; das sind jetzt freilich 7 Jahre her. Aber heut hab ich eine ganz besondre Gelegenheit. Zwei sehr liebe Freunde und zwei unsrer allerersten, allerbesten deutschen Künstler reisen nach Petersburg, und ihnen möchte ich gern bei ihrem Abschiede noch etwas recht Gutes mit auf den Weg geben, und darum möchte ich sie durch diese Zeilen mit Ihnen bekannt machen. Werden Sie sie um meinetwillen freundlich aufnehmen?

*) Westermanns Monatshefte, Juni 1923.

Ich hoffe es, und dann werden Sie es auch um ihrer selbst willen schon thun, denn keiner verdient es mehr, als die. Es sind Herr u. Frau Dr. Schumann, die ich Ihnen durch diese Zeilen vorstellen und aufs Angelegentlichste empfehlen möchte. Der Ruf von beiden wird Ihnen seit lange bekannt sein; Sie wissen daß er höchst ausgezeichnete Sachen geschrieben hat; daß seine letzten Compositionen einen hohen wahren Schwung besitzen, daß man noch mehr und Größeres von ihm erwarten darf als sich früher ahnden ließ; daß er die Leipziger Zeitschrift für Musik gegründet hat, daß er ein recht ächter Künstler ist; Sie wissen daß seine Frau (die geborne Clara Wieck) unsre *erste* deutsche Pianistin ist, wohl überhaupt die erste jetzt lebende — wenigstens weiß ich keine andre, die ich ihr zur Seite setzen möchte. Aber an dem frivolen coquetten savoir faire, das jetzt oft verlangt und gelobt wird, fehlt es beiden wohl etwas — das müssen denn die rechten Freunde ersetzen, und müssen das für sie thun, was sie für sich selbst nicht thun können oder vielmehr thun wollen. Und dahin geht nun auch meine Bitte an Sie. Bei Ihrer gründlichen Kenntniss aller dortigen Verhältnisse, bei Ihrer ausgebreiteten Bekanntschaft kann es nicht fehlen, daß Sie zu Erreichung ihrer Zwecke den Schumanns von der größten Wichtigkeit sein können. Sie darum nun zu bitten, es zu bewirken daß Sie mit Rath und That diesen vortrefflichen Künstlern beistehen, ihnen den Aufenthalt dort möglichst angenehm, nützlich und heimisch machen, daß Sie sie durch eine gute wohlwollende Aufnahme verpflichten wodurch Sie zugleich mich aufs Allerinnigste erfreuen u verbinden werden, — das ist die Absicht dieser Zeilen.

Gedenken Sie meiner zuweilen und bleiben Sie gut Ihrem

hochachtungsvoll ergebenen

Berlin 26 Januar 1844

Felix Mendelssohn-Bartholdy«

Der Brief umfaßt gut anderthalb Seiten des vierseitigen Quartbogens. Er ist so gefaltet, daß die äußere Anschrift »Herrn Herrn Heinrich Romberg Whlgeb. in Petersburg« auf der Mitte der vierten Seite steht. Das rote Siegel ist auch noch auf dem Briefbogen erhalten, ohne Petschaft gesiegelt. Die Abschrift ist unbedingt getreu. Leseschwierigkeiten bietet die klare, gepflegte Handschrift nicht. In dem Satz: »... seine letzten Compositionen einen hohen wahren Schwung ...« sind die Worte »einen hohen« über das durchstrichene Wort »soviel« geschrieben. Vor: »Sie darum nun zu bitten ...« ist das Wort »Ihnen« oder »Ihrer« durchstrichen. »Daß man noch mehr und Größeres«, hier ist das Wort »noch« eingeschoben.

FRIEDRICH NIETZSCHES LIEDER

VON
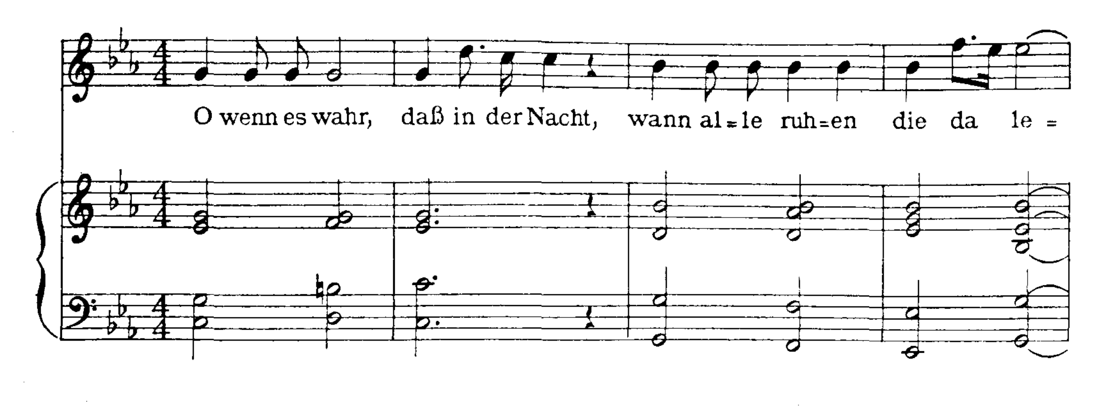
MAX UNGER-LEIPZIG
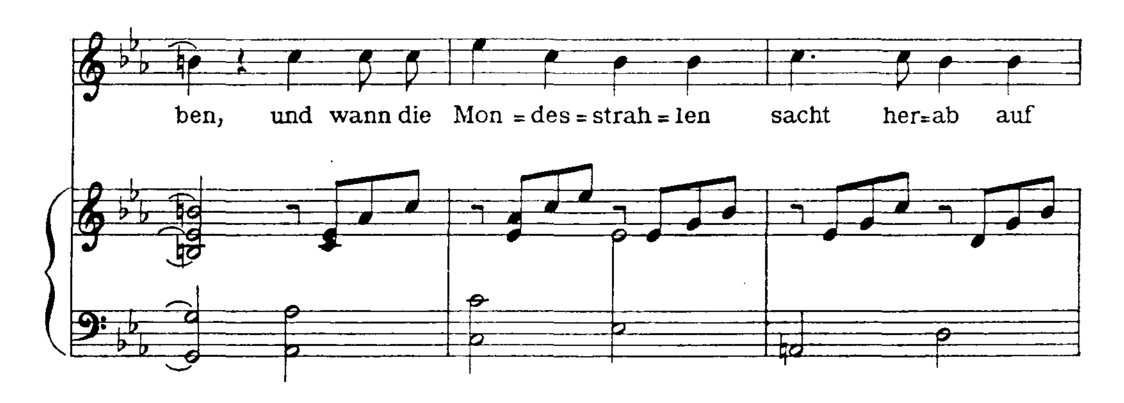
Über Friedrich Nietzsches Stellung zur Musik gibt eine schon ziemlich weitschichtige Literatur Aufschluß. Wer sich näher darüber unterrichten will, wird zuerst greifen müssen nach dem Briefwechsel Nietzsches, besonders dem mit Peter Gast, nach den beiden Hauptwerken Elisabeth Förster-Nietzsches über ihren Bruder (Biographie und »Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft«), nach Theodor Lessings Buch »Schopenhauer, Wagner, Nietzsche«, »Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen« (herausgegeben von Hugo Daffner) und nach dem erst unlängst veröffentlichten schönen Werke »Nietzsche und Wagner« von Luitpold Grießer. Der Weg, den der Musikästhetiker Nietzsche ging, ist in wenigen Worten nachgezeichnet: Für den musikalisch frühreifen Knaben waren nur die großen Klassiker und Romantiker bis Schumann und Mendelssohn vorhanden. Schon aber der Sechzehnjährige lernte Richard Wagner verehren. Über Nietzsches spätere Abkehr von ihm, seine Hinneigung zu Bizet und — man darf wohl sagen — Begnügung mit Peter Gast, einer nur tüchtigen mittleren Begabung, ist so viel geschrieben worden, daß hier von näheren Mitteilungen abgesehen werden darf. *Das* Werk über den Musiker Nietzsche wird aber erst noch geschrieben werden müssen; denn alle die genannten Bücher sind fast ausschließlich auf Grund bloßer *literarischer* Quellen verfaßt und lassen ein kritisches Eingehen auf Nietzsches eigenes Musikschaffen so gut wie ganz vermissen. Die Kenntnis einiger Musikproben aus Nietzsches Feder, die man in der Biographie seiner Schwester findet, und des einzigen von ihm selbst veröffentlichten Tonwerkes, des »Hymnus an das Leben«, genügt denn doch noch keineswegs zur erschöpfenden Beurteilung Nietzsches als Tondichter. (Nebenbei: Daß der Text zu jenem Hymnus nicht, wie früher vermutet wurde, von dem Dichter-Philosophen selbst, sondern von Lou Andreas-Salomé herrührt, hat Frau Förster-Nietzsche erst vor ein paar Jahren nachgewiesen.) Das grundlegende Werk über diese Seite Nietzsches kann erst geschrieben werden, wenn jene kritische Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke erschienen sein wird, worauf kürzlich schon in der Tagespresse hingewiesen wurde. In weiteren Kreisen war es kaum bekannt, daß das Weimarer Nietzsche-Archiv eine ansehnliche Zahl von Tonwerken des Philosophen in Ur- oder Abschriften aufbewahrt: Lieder, Klavier- und sogar Orchesterwerke. Es ist daher endlich an der Zeit, daß diese Musik der Wissenschaft und ernsten Kunstfreunden zugänglich gemacht wird. Das Archiv hat *Dr. Georg Göhler* in Altenburg mit der Herausgabe beauftragt; dem Entgegenkommen des Leipziger Verlagshauses Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, wo die Ausgabe er-
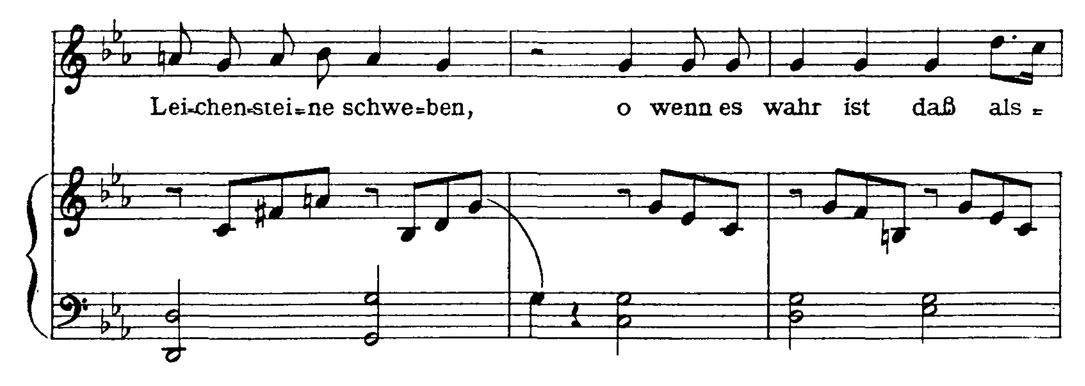
FRIEDRICH NIETZSCHE

BESCHWÖRUNG
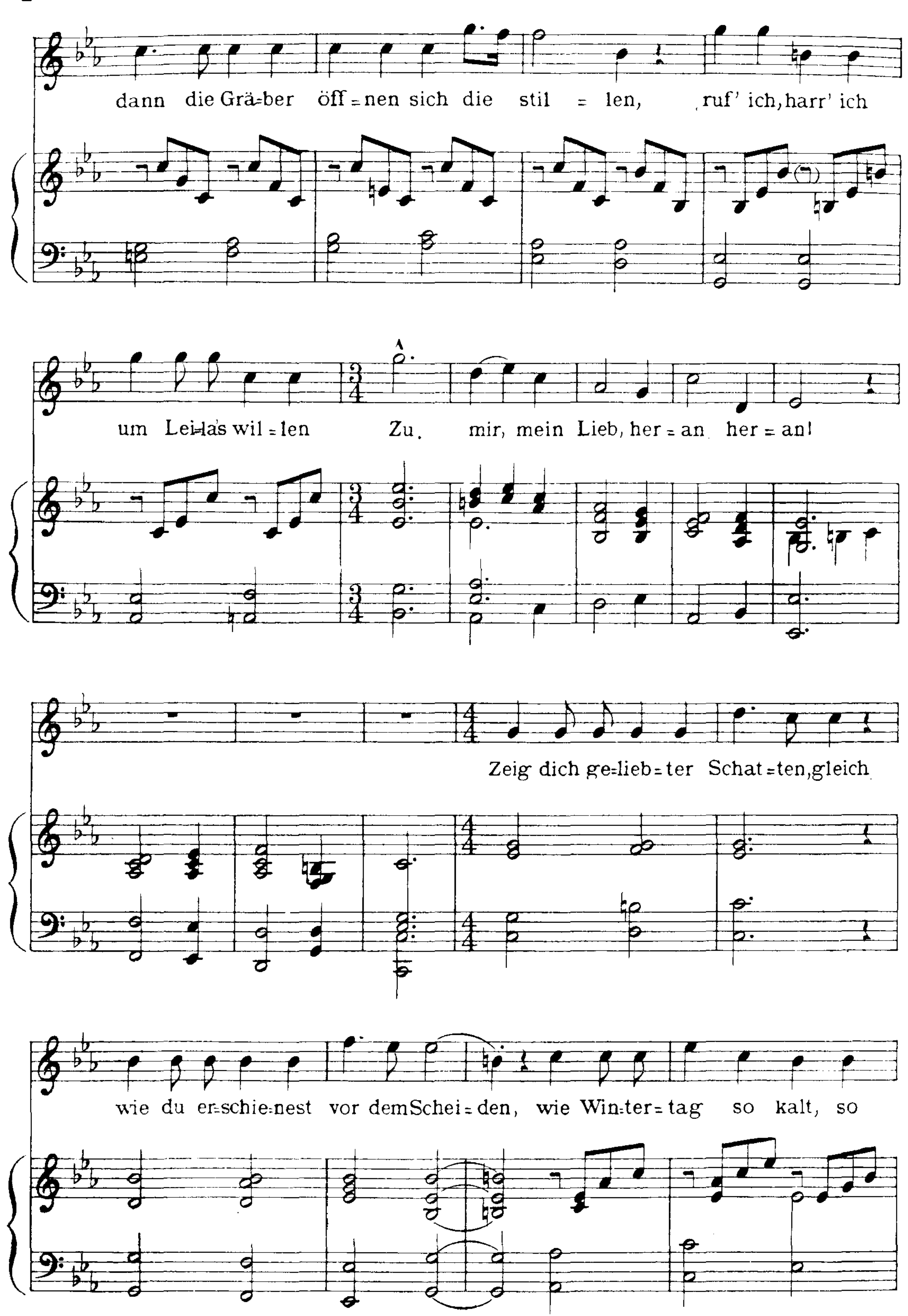
(A. Puschkin)
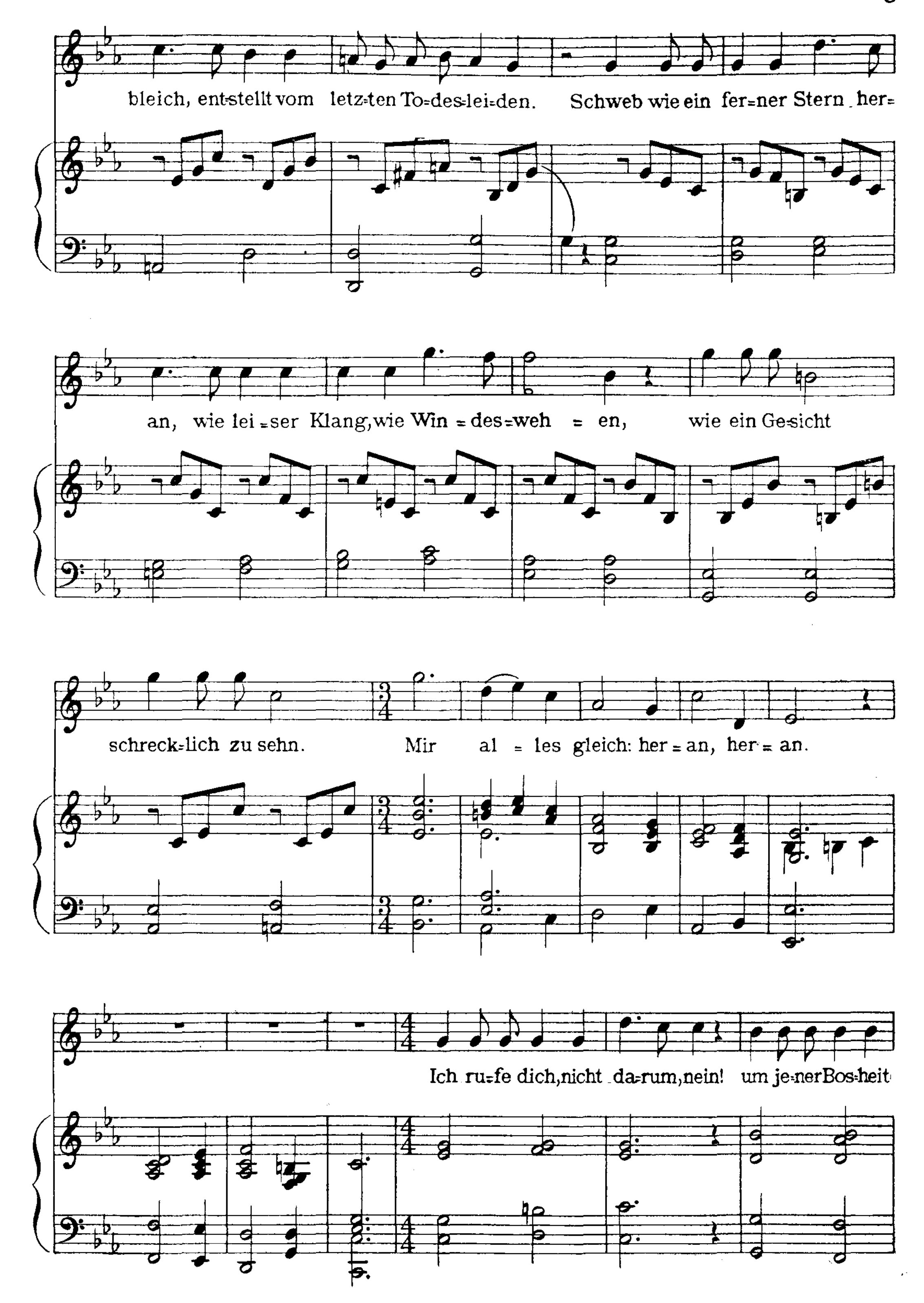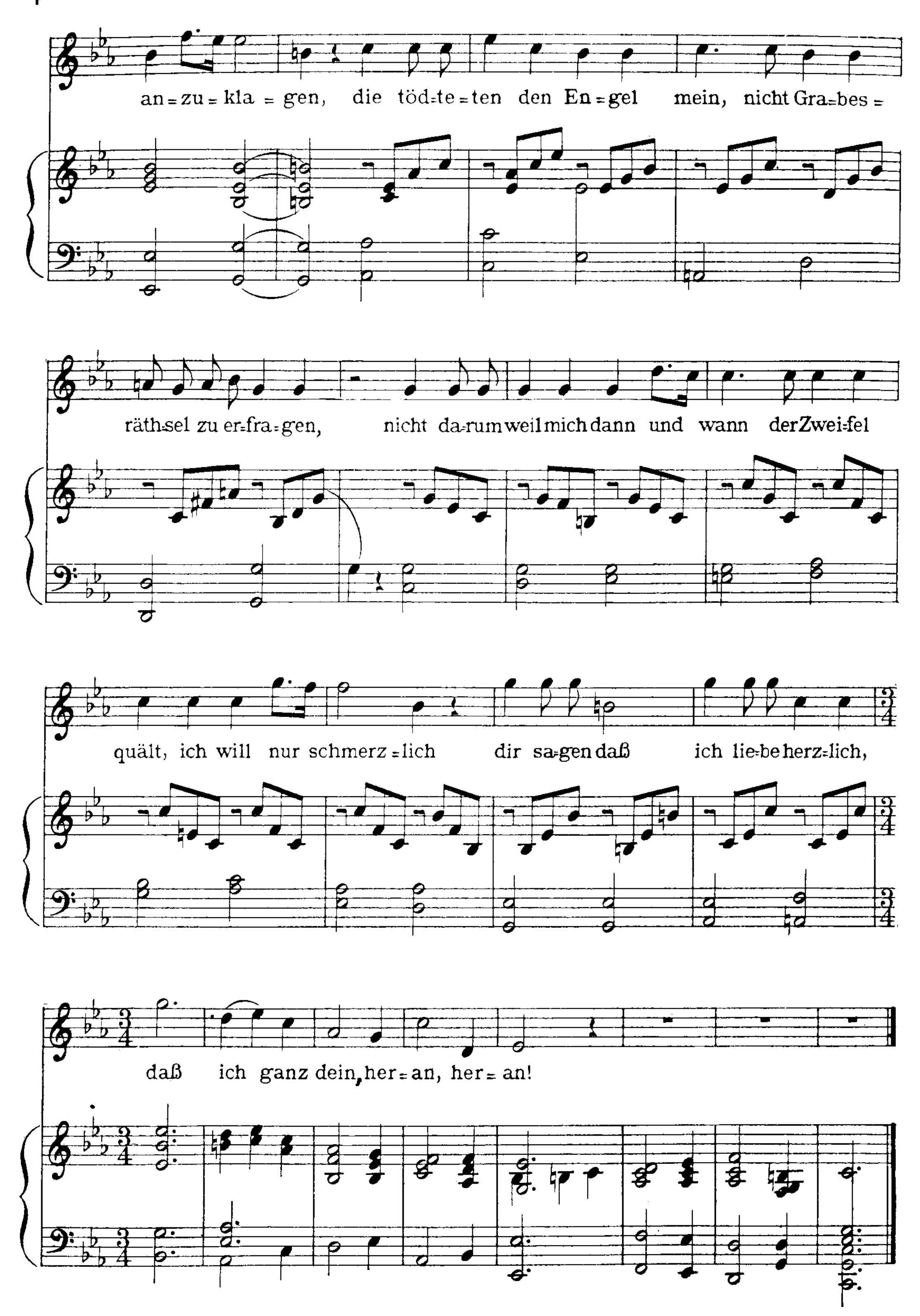






Mit Bewilligung des Verlages Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.



dann die Grä-ber öff-nen sich die stil-len, ruf' ich, harr' ich
um Lei-la's wil-len Zu, mir, mein Lieb, her-an her-an!
Zeig dich ge-lieb-ter Schat-ten, gleich
wie du er-schie-nest vor dem Schei-den, wie Win-ter-tag so kalt, so



bleich, ent=stellt vom letz=ten To=des=lei=den. Schweb wie ein fer=ner Stern her=
an, wie lei=ser Klang, wie Win=des=weh=en, wie ein Ge=sicht
schreck=lich zu sehn. Mir al=les gleich: her=an, her=an.
Ich ru=fe dich, nicht da=rum, nein! um je=ner Bos=heit


an=zu=kla=gen, die töd=te=ten den En=gel mein, nicht Gra=bes=
räth=sel zu er=fra=gen, nicht da=rum weil mich dann und wann der Zwei=fel
quält, ich will nur schmerz=lich dir sa=gen daß ich lie=be herz=lich,
daß ich ganz dein, her=an, her=an!

scheinen wird, verdanke ich den Einblick in die Korrekturbogen des ersten Bandes, der ausschließlich Lieder mit Klavierbegleitung enthält, sowie die Erlaubnis, diesen Aufsatz durch eine Liedprobe zu beleben.

Obgleich die Herausgabe in diesen Tagen zu erwarten ist, wird eine ausführliche Inhaltsangabe am Platze sein. Der Band enthält nicht weniger als vierzehn Lieder sowie zwei Liederbruchstücke und zwar: Zwei Lieder nach Klaus Groth (Mein Platz vor der Tür und Da geht ein Bach), je eins nach Friedrich Rückert (Aus der Jugendzeit), Hoffmann von Fallersleben (Wie sich Rebenranken) und Puschkin (Beschwörung), drei nach Chamisso (Gern und gerner, Ungewitter, Das Kind an die erloschene Kerze), fünf nach A. Petöfi (Ständchen, Nachspiel, Unendlich, Verwelkt, Es winkt und neigt sich), eins in doppelter Fassung nach Nietzsches eigener Dichtung (Junge Fischerin) und je ein unvollendetes Lied nach Lou Andreas-Salomé (*Gebet* an das Leben, eine Fassung der ersten Strophe des chormäßigen *Hymnus* an das Leben) sowie nach einem bisher noch nicht identifizierten Dichter (Sonne des Schlaflosen). Manches dieser Stücke ist in Nietzsches eigener Niederschrift oder in fremder Abschrift mehrfach vorhanden, manches auch mit anderen zu Widmungsexemplaren zusammengebunden und mit Widmungen — an seine Mutter, Schwester, Tante oder an andere Personen — versehen. Die Stücke verteilen sich auf die Jahre 1861—65, stammen also aus der Feder eines 17—25jährigen jungen Mannes. Und diese Jahre bestimmen ersichtlich auch ihren frühromantischen Stil. Nietzsches musikalische Bekanntschaft mit Wagner, die, wie erwähnt, seit 1860 datiert (die persönliche wurde 1868 gemacht), hat, obgleich ihn das Werk des Musikdramatikers stark beschäftigte, keine Spuren in seinem eigenen Tonschaffen hinterlassen, dagegen ist der Einfluß Robert Schumanns auffällig stark; gerade jenes Tondichters, gegen dessen Manfred-Musik er später, wie er im »Ecce homo« sagt, aus Ingrimm eine Manfred-Ouvertüre geschrieben habe. (Daß diese »Manfred-Meditation« für vierhändiges Klavierspiel das nächste in der Gesamtausgabe der Tonwerke Nietzsches erscheinende Stück sein wird, nur nebenbei.) Hie und da klingt auch schon Brahms, den der Dichter-Philosoph geschätzt hat, hinein, aber auch manche volkstümliche Weise. Strophenkompositionen herrschen vor.

Daß Nietzsche kein durchgebildeter Musiker war, konnte man schon früher aus dem »Hymnus an das Leben« (für Chor und Orchester oder Klavier) erkennen, den Nietzsche selbst bei E. W. Fritzsch in Leipzig — jetzt ebenfalls Fr. Kistner & C. F. W. Siegel — veröffentlicht hat. Man findet auch darin mancherlei satztechnische Steifheiten. Wer sich nun die neuen Lieder ansieht, muß sich natürlich vergegenwärtigen, daß diese nicht von dem Tonsetzer selbst zur Veröffentlichung bestimmt waren. Das Nietzsche-Archiv und Göhler wollten hier natürlich in erster Linie Beiträge zur musikalischen Entwicklungsgeschichte Nietzsches vorlegen. Daher wurden diese Stücke mit allen Fehlern und Versehen und mit allen etwaigen skizzenartigen Abkür-

zungen und Systemzusammenlegungen der Vorlagen wiedergegeben. Und »grammatische« Fehler, Verstöße gegen den Satz und das Metrum findet der Fachmann oft in den Liedern; auch der Singstimme werden mancherlei ihr zuwiderlaufende Dinge — ungeschickte Deklamation, allzu große Anforderungen an den Umfang u. a. — zugemutet. Als Illustration zu diesen Ausführungen wählte ich absichtlich eine Liederprobe aus, die durchaus nicht zum Besten gehört, was der ganze Band einschließt. Dem musikalisch Gebildeten werden hier vor allem manche Verstöße gegen die Deklamation und gegen die korrekte Taktstrichanordnung auffallen. Damit ist aber keineswegs die betonte Stellung der Endsilben der Wörter »Scheiden« (in der zweiten Strophe) und »anzuklagen« (in der dritten) mit gemeint; denn diese ist, da die erste Silbe über ihre eigentlich erwartete Länge hinaus gedehnt ist, eher eine Feinheit. Das 1863 geschriebene Stück ist mit drei anderen in einem als Widmungsexemplar gebundenen Band untergebracht, der vollständig von Nietzsches eigener Handschrift ist und dessen Titelseite den Inhalt und die Widmung an Fräulein Marie Deußen angibt.

Wichtiger als die satztechnischen Unbeholfenheiten ist, daß die Stimmungen der Lieder im allgemeinen gut getroffen sind und daß viele von ihnen harmonische und melodische Finessen aufweisen, die nur einem Berufenen einfallen. Man stößt sogar auf Stellen, die für damals als verwegen und trotzdem berechtigt anzusprechen sind, und man muß nur bedauern, daß Nietzsche seine schönen Anlagen auf dem Gebiete nicht stetiger ausgebildet hat.

Da einzelne von den Liedern noch heute der Aufführung wert zu halten sind, hat Göhler die besten für eine Sonderausgabe herausgesucht und dem praktischen Gebrauch zugänglich gemacht. Es sind die folgenden sieben: Aus der Jugendzeit, Wie sich Rebenranken, Ungewitter, Unendlich, Verwelkt, Nachspiel, Junge Fischerin. Er hat daran nur geringfügige Änderungen vorgenommen: übersehene Vortragszeichen eingefügt, bedenkliche Deklamationen kunstgerechter gestaltet, die Begleitungen gelegentlich auch — besonders rhythmisch abwechslungsreicher — breiter ausgeführt. Er hätte meines Erachtens mitunter noch weiter gehen können. So stören mich neben ein paar geringeren Unbeholfenheiten vor allem einige böse Quinten; nur die schlimmste sei vermerkt: sie steht im letzten Stück, der »Jungen Fischerin«, im vierten Takt (zwischen Singstimme und Baß). Ganz richtig bemerkt der Herausgeber am Schlusse seines Nachwortes: »Daß durch an sich ganz geringfügige Änderungen so wertvolle Kunstwerke aus den Liedern gemacht werden konnten, beweist ja aufs deutlichste, daß Nietzsche wirkliche schöpferische Phantasie auch als Musiker besaß und daß ihm an deren voller Entfaltung nur seine nicht abgeschlossene musikalische Ausbildung hinderte. Die Lieder gehören in jedem Falle zu den besten Leistungen, die wir von Liebhabern der Musik besitzen, und stehen weit über vielem, was von so manchem Berufsmusiker geschrieben und veröffentlicht worden ist.«

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER TAGEBLATT (17. Mai 1924). — »Die Richard Strauß-Feste in Wien« von *Leopold Schmidt.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (11. Juni 1924, Berlin). — Das Blatt widmet dem Meister Strauß eine ganze Seite. *Walter Schrenk* schreibt zusammenfassend über »Den Meister und sein Werk«. *Emil Tschirch* steuert aus seinen Erinnerungen an den Meister Unterhaltsames über eine »Reise mit Strauß nach England« bei. »Stimmen über Richard Strauß« umfassen Äußerungen führender deutscher Persönlichkeiten.

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 382 (Juni 1924, Berlin). — »Musikpflege in der höheren Schule« — ministerieller Erlaß. — »Pauline Viardot-Garcia« von *Arnold Ebel.* — »Das Vierteltonklavier« von *Dr. Grotrian.*

DORTMUNDER ZEITUNG Nr. 271, 273 (12., 13. Juni 1924). — »Das Psychologische bei Richard Strauß« von *Theo Schäfer.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 392 (26. Mai 1924). — »Richard Strauß-Feier«, ein Nachwort über die Wiener Feiern von *Karl Holl.*

DER SAMMLER Nr. 67 (11. Juni 1924, München, Beilage der München-Augsburger Abendzeitung). — »Richard Strauß zu seinem 60. Geburtstag« von *Albert Noelte.*

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 159 (13. Juni 1924, München). — »Wie sieht unsere Zeit Richard Strauß«, Festrede bei der Strauß-Feier im Münchener Odeon vo *H. W. v. Waltershausen.* Diese wahrhaft schöne und beherzigenswerte Rede klingt in die Worte aus: »So ist es denn nicht unsere Aufgabe, ihn zu würdigen, nicht einmal eigentlich unser angemessen, ihn zu ehren, da sein Werk ihn ehrt und uns, wenn wir ihm folgen. Heute, zu seinem 60. Geburtstag, haben wir vor allem ihm zu danken.«

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 156 (11. Juni 1924). — »Richard Strauß« von *Paul Ehlers.* — »Kleine Erinnerungsbilder« von *Paul Marsop.* — »Richard Strauß und Alexander Ritter« (mit unveröffentlichten Briefstellen) von *Siegmund v. Hausegger.*
— Nr. 171 (26. Juni 1924). — *Paul Marsop* bringt Abschließendes und Ergänzendes über das Frankfurter Tonkünstlerfest. »Die Atonalen« — der Mangel an Bodenständigkeit, an einem festen Fundament erscheint als erster und einschneidendster Fehler. Der Autor spricht davon, wie die Formlosigkeit das undeutscheste in dieser heimatlos in seelisch-geistiger Beziehung herumirrenden Musik sei. Und tatsächlich sind die wenigsten der »Atonalen« deutschen Ursprungs. Gerade deutsche Musik habe von jeher nach festem Formgefüge gestrebt. Über die Aufführungen im Theater spricht Marsop in einem neuen Absatz, den er »Die Verrohung des Theaterpublikums« betitelt. Die »Gliederverrenkungen« in Křeneks »Sprung über den Schatten« geben Anlaß zu Vergleichen mit dem Bauchtanz wilder und halbwilder Völker, wie z. B. der Marokkaner, die ein wenig westwärts in deutschem Land stehen. »Stellen wir uns einmal vor, was die Frau Rat Goethe, die um ein kerniges Wort nie verlegen war, zu solchem Bordellgebaren gesagt haben würde! Die Zuhörerschaft der Gegenwart vermag sich in Freudenbezeugungen nicht genug zu tun.« Hindemiths Ballettpantomime »Der Dämon« erkennt der Autor als die größte Schamlosigkeit, die man sich auf dem Theater denken könne und stellt Betrachtungen darüber an, wie in einem Kulturstaat wie Deutschland Damen nicht entrüstet über eine derartige Eindeutigkeit das Theater verließen. »Die Frankfurterinnen samt ihren Gästen bleiben wohlgemut sitzen und klatschen aus Leibeskräften in die Hände.« Weiter schreibt Marsop: »Ich bin der letzte, der nach der Polizei ruft. Aber ich rufe nach einer gesunden deutschen Jugend, die mit den Entartungen dieser Tage unbarmherzig aufräumt. Von den heute Erwachsenen ist nichts mehr zu hoffen. Sie verdienen, daß die Franzosengeißel über ihren Köpfen geschwungen wird. Die einen, weil sie sich prostituieren, die anderen, weil sie einer derartigen Prostitution mit gekreuzten Armen zuschauen.« — Im Beschluß der Abhandlung kommt der Autor auf die Frage »Deutsch oder international« zu sprechen. Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat in seiner *Hauptversammlung* beschlossen, daß fortan guter deutscher Geist in ihm walten solle. Marsop vertritt die Ansicht, daß die Förderung außerdeutschen Schaffens in den letzten Jahren bedenklich überhandgenommen habe. Fürderhin — so lange, bis

Deutschland wieder innerlich und äußerlich zu Ehren gelangt sei — müsse das internationale Schaffen zurückstehen. Dem *deutschen* Schaffen sei der Weg zu ebnen; es sei hoch an der Zeit, die künstlerischen Kräfte Deutschlands zu fördern und zu erkennen. Nur so könne Deutschland wieder groß werden: indem es dem Ausland den Respekt vor seinen geistigen Gütern und Kräften abnötige. Indem eine nationale Knnst, die eine junge Generation schon von kleinauf kennen und lieben lernt, Schutzdämme um Deutschland errichtet, bis ein gütiges Geschick es uns einst gestatten wird, sie wieder abzutragen.

SÜDDEUTSCHER MUSIKKURIER (Fränkischer Kurier) Nr. 152 (1. Juni 1924, Nürnberg). — »Von deutscher Seele« von *Hans Pfitzner*. — »Marschners ›Vampyr‹« von *Hans Pfitzner*. — »Hans Pfitzner als Opernkomponist« von *Erwin Kroll*.

THÜRINGER ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 158 (11. Juni 1924, Erfurt). — »Das Werk des Dramatikers Richard Strauß« von *Ludwig Karl Mayer*. — »Strauß als Wiener Operndirektor« von *R. St. Hoffmann*. — »Des Meisters sinfonisches Schaffen« von *Th. W. Werner*.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 21 (23. Mai 1924, Berlin). — »Noch einmal die Textfrage im gemischten Männerchorwerk« von *Rudolf Werner*. — Nr. 22/23 (6. Juni 1924). Festnummer zum 54. Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. »Überwunden? — Überwinder!« von *Heinz Pringsheim*. Eine Würdigung Strauß' zum 60. Geburtstag. — »Wiener Wünsche für Richard Strauß« von *Wilhelm v. Wymetal*. Was Wien seinem Staatsoperndirektor zum 60. Geburtstag und zugleich sich selbst wünscht. — »Richard Strauß als Erlebnis« von *Robert Hernried*. — »Kunst-Dämmerung« von *Hans F. Schaub*. — »Die ›Staatl. Hochschule für Musik‹ in ihrem Verhältnis zum Schaffen unserer Zeit« von *Martin Friedland*. — »Frankfurt als Musikstadt« von *Artur Holde*. — »Zur Verantwortlichkeit des Publikums« von *Adolf Diesterweg*. — Es folgen Einführungen in die in Frankfurt zur Aufführung gelangten Werke mit Bildern der Komponisten.

BLÄTTER DER STAATSOPER Heft 8 (Juni 1924, Berlin). — *Julius Kapp* liefert einen hochinteressanten Beitrag über »Richard Strauß und die Berliner Oper« nach unveröffentlichten Dokumenten aus dem Staatsopernarchiv. Zum ersten Male ist es dadurch möglich, das 20jährige Wirken des Meisters an der Berliner Staatsoper zu überblicken. Man sieht, wie sehr Strauß an dem Gedeihen des Instituts gelegen war, wie er in der Blütezeit seines Schaffens durch die Oper fest mit Berlin verknüpft war. — Heft 9 (Juni 1924). — »Giuseppe Verdi« von *Julius Kapp*. — »Ein Verdi-Roman« (Franz Werfel). Besprechung von Kapp mit einem Auszug aus dem Werk. — Einführung Julius Kapps in Verdis »Rigoletto«, der letzten Neustudierung in dieser Saison. — »Kritische Betrachtungen« von *Adolf Weißmann*.

DIE MUSIKWELT Heft 6 (1. Juni 1924, Hamburg). — »Zum 60. Geburtstag von Richard Strauß« von *Max Steinitzer*. — »Richard Strauß und wir« von *Heinrich Chevalley*. Der Autor geht die verschiedenen »Wandlungen« des Meisters bis auf den heutigen Tag durch. — »Strauß-Metamorphosen« von *Richard Specht*. Der feinsinnige Biograph und Kenner des Meisters spricht über die verschiedenen Schaffensperioden, die er in sechs Gruppen treffend erläutert. — »Richard Strauß als Dramatiker« von *Leopold Schmidt*. — »Das Straußsche Lied« von *Max Broesike-Schoen*. — »Strauß, der Süddeutsche« von *Ernst Decsey*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 5 (5. Juni 1924, Dortmund). — »Richard Strauß« von *Theo Schäfer*.

HELLWEG Heft 19 (7. Mai 1924, Essen). — »Entstellung klassischer Musik« von *Jon Leifs*. An Hand von Beispielen aus Beethoven-Sinfonien weist der Verfasser rhythmische Verzerrungen und eigenmächtige Vortragsnuancen in den meisten Aufführungen nach. — Heft 20 (14. Mai 1924). — »Kinomusik« von *Kurt Kreiser*. Autor wendet sich gegen die sogenannte »Ensemblemusik«. Er meint, man könne eine Kinomusik für ein kleines normal besetztes Orchester künstlerisch wertvoll zusammensetzen, die dann gleichzeitig dazu angetan wäre, geschmacksbildend, nicht verbildend auf das Publikum zu wirken.

KUNSTWART Heft 9 (Juni 1924, Dresden). — »Richard Strauß« von *Paul Bekker*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 5 (Mai 1924, Wien). — »Erneuerung.« Ein Brief Gustav Mahlers an Bruno Walter aus Neuyork Anfang 1909, der eines der erschütterndsten Dokumente über Mahlers tiefe Seelenkonflikte bildet. — »Nationale und internationale Musik in Deutschland und anderswo« von *Paul Bekker*. Paul Bekker setzt sich mit den heute so sehr umkämpften Begriffen »national« oder »international« auseinander. Seine Schlußworte, die diese Fragen klar zusammenfassen, mögen hier folgen: »Seien wir nicht national und seien

wir nicht international. Seien wir *Künstler*. Wir werden dann wissen, daß das Nationale das Fundament ist, auf dem wir bauen, die Sprache, die wir sprechen, das Mittel, das uns die Natur gegeben hat, damit wir zum Zwecke nicht nur der Verständigung, sondern auch der gegenseitigen Bereicherung, der Erkenntnis unseres Teilwesens, unserer Ergänzungsbedürftigkeit, unseres Menschentums gelangen. Der Deutsche ist in seinen besten, reichsten Anlagen *Weltbürger*. Hat er selbst sie zeitweise vergessen, wird es ihm heute von außen her manchmal unnötig erschwert, sich dieser Anlagen zu erinnern, so werde er sich ihrer trotzdem bewußt und trage diese Idee wieder als lebendige Wahrheit unter die Menschen. Das ist die ›nationale Tat‹, die ihm aus den Bedingungen seines Volkstums auferlegt ist. Aus dem Sinne einer solchen Tat mögen wir die Kunst anderer Nationen, mögen diese die unserige erfassen.« — »Der Stand der Musik in England und Amerika« von *Adolf Weißmann*. — »Smetana-Renaissance auf der Bühne« von *Josef Löwenbach*. Bemerkungen zum Smetana-Zyklus in Prag. — »Tendenzen der jungen Musik in Frankreich« von *Henry Prunières*. Autor geht das Schaffen der neuen französischen Komponisten kritisch durch. — »Moderne Musik in Rußland« von *V. Belaieff*. — »Das Musikleben der Tschechoslowakei« von *Ján Löwenbach*. — Es folgen kurze Einführungen in einige große Werke des Prager Musikfestes. — Eine Umfrage der Redaktion »Was bedeutet Ihnen heute Richard Strauß?« enthält Antworten bedeutender Namen, die teilweise stark interessieren dürften.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 5 (1. Juni 1924, Stuttgart). — Das erste Juniheft enthält anläßlich des Tonkünstlerfestes in Frankfurt a. M. die Aufsätze: »Das Frankfurter Musikleben« von *Artur Holde*, »Die Geschichte der Musik in Frankfurt« von *K. Meyer*. *Adolf Aber* zeichnet ein Porträt Hermann Scherchens, und *Hans Teßmer* gedenkt des Jubilars Richard Strauß. — Heft 6 (15. Juni 1924). — »Marschners Vampyr« von *Hans Pfitzner*. Pfitzner spricht über seine Bearbeitungen der Marschner-Opern, insbesondere über die des »Vampyr« und vertritt die Ansicht, daß Marschners Werke zum ständigen Repertoire des deutschen Spielplans gehörten. — »Auf Beethoven-Spuren« von *Max Unger*. — »Zu Karl Reineckes 100. Geburtstag« von *Otto Viktor Maeckel*. — »Paul Krause, ein moderner Orgelkomponist« von *Woldemar Nestler*.

PULT UND TAKTSTOCK Heft 3 (Juni 1924, Wien). — »Das Sinfonie-Orchester in der Provinz« von *Bernhard Paumgartner*. — »Reform der Orchesteraufstellung« von *Egon Lustgarten* mit Diskussionsbeiträgen. Die Quintessenz des Aufsatzes, der wertvolle Anregungen für Dirigenten gibt, ist die Teilung der Violinen in einer Weise, die es ermöglicht, auf beiden Seiten des Kapellmeisters erste und zweite Violinen zu haben, nicht wie bisher auf der einen erste, auf der anderen zweite Violinen. An Beispielen wird diese Notwendigkeit dargelegt.

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER, I. Jahrg., Heft 1 und 2 (Mai, Juni 1924, Barmen). — »Musik und Musikleben im Rheinland« von *Willi Kahl*. — »Richard Strauß« von *Hermann Inderau*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 19/20 (24. Mai 1924, Köln). — »Die Zukunft der Kammermusik« von *H. Unger*. — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii*. — Heft 21/22 (7. Juni 1924). — »Fortschrittsmusik« von *Hermann Unger*. — »Neue Wege« von *Gerhard Tischer*. Der Artikel bespricht die Vierteltonklaviere der Firmen Grotrian-Steinweg und Förster.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 22—24 (28. Mai, 4. und 11. Juni 1924, Berlin). — »Allgemeine Bewegungstendenzen des Tones« von *Karl Westermeyer*. — »Zur neuen Musik« von *Otto Steinhagen*. — »Der neue Weg« von *Paul Ertel*. — »Richard Strauß, der Neuromantiker und ›Moderne‹« von *Max Chop*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 6 (Juni 1924, Leipzig). — »Richard Strauß« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. — »Hermann Kretzschmar« von *Alfred Heuß*. — Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Karl Reineckes«, mitgeteilt von *Karl Reinecke*. — »Die Zukunft der deutschen Orchester« von *Hans L'hermet*. Autor gibt Anregungen, die gefährdete Existenz der deutschen Orchester sicherzustellen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 9 (Juni 1924, München). — »Hermann Kretzschmar« von *Alfred Einstein*. — »Musiktheorie und Musikästhetik« von *Hermann Wetzel*. — »Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)« von *Gustav Friedrich Schmidt*.

AUSLAND

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 847 (7. Juni 1924). — »Oper in England« von *Ernst Denhof*. — Nr. 862 (11. Juni 1924). — »Zu Richard Strauß' 60. Geburtstag« von *E. I. (Ernst Isler)*. Autor berührt in seinem Aufsatz besonders die Beziehungen Richard Strauß' zur Schweiz.

DER AUFTAKT Heft 6 (Juni 1924, Prag). — »Internationale und deutsche Musik« von *Alfred Einstein*. — »Mittelalterliche und zeitgenössische Musik« von *Adolf Aber*. — »Der neue Bühnenstil« von *Alfred Rosenzweig*. Der Autor unternimmt eine Untersuchung des neuen Bühnenstils, und zwar teilt er dessen Entwicklung in drei Phasen ein: 1. Die Übergangszeit von 1908—1922. Er meint die Entwicklung vom »Rosenkavalier« aus bis zu Schönbergs »Erwartung« und den reinsten expressionistischen Opern Hindemiths, Wellesz', Bartóks und Strawinskijs. 2. Das russische Ballett und die Oper in Frankreich. Auch hier erscheint Strawinskij als Bahnbrecher. 3. Die stilbildende Wirkung des Balletts und die Verwirklichung des neuen Monumentalstils. Diesen Monumentalstil erreicht zu haben in voller Konzentriertheit, spricht er Egon Wellesz zu. Die Momente, die das Wesen dieses neuen Bühnenstils ergeben, faßt der Autor in folgendem Satz zusammen: »Periodisierung, Gliederung in scharfumrissene, mächtige Formkomplexe von innerer szenisch-musikalischer Einheitlichkeit, strenge Mehrstimmigkeit und Orchestrierung aus dem Wesen der Satztechnik heraus.« — »Neue Kammermusik mit Gesang« von *Adolf Aber*. — »Der neue Klavierstil« von *Erwin Schulhoff*. — »Schönbergs ›Erwartung‹« von *Egon Wellesz*. — »Deutsche Tondichter der Tschechoslowakei« von *Erich Steinhard*.

THE SACKBUT IV/11 (Juni 1924, London). — »Die Musik von Kaikhosru Sorabji« von *Becket Williams*. — »Sir Richard Terry und Westminster« von *Herbert Hughes*. Eine Würdigung des hervorragenden Organisten der Westminster-Kathedrale. — »Gebärde beim Singen« von *Ursula Greville*. Verfasserin spricht über die Gebärde beim Konzertgesang und führt Beispiele an, die sie den bedeutendsten Sängern ablauschte resp. absah. — »Kunst, Religion und Kleidung« von *Herbert Antcliffe*. — »Brünnhilde und ›Bubenkopf‹« von *Horace Shipp*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 976 (Juni 1924, London). — »Eine Würdigung Mendelssohns« von *Hubert J. Foß* (Fortsetzung aus dem vorigen Hefte). — »Über die Ausbreitung neuer Musik« von *M. D. Calvocoressi*. — »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« (William Parsons) von *W. H. Grattan Flood*. — »Bemerkungen zu Monteverdis ›Orfeo‹« von *Frank Howes*. — »Purcells Kirchenmusik« von *H. D. Statham*.

THE CHESTERIAN Nr. 40 (Juni 1924, London). — »Peter Warlock (Philip Heseltine)« von *Cecil Gray*. Eine vergleichende Würdigung beider Komponisten. — »Bekenntnisse eines Anti-Wagnerianers« von *R. W. S. Mendl*. — »Die Schatten von Salzburg« von *G. Jean-Aubry*.

MUSICA D'OGGI Nr. 4/5 (April-Mai 1924, Mailand). — »Boitos ›Nero‹ in der Skala.«

IL PIANOFORTE Nr. 6 (Juni 1924, Turin). — »Arturo Toscanini« von *Ildebrando Pizetti*. — »Äußerungen von Musikern über Toscanini«. — »Biographische Daten.«

LA PRORA Nr. 3 (April 1924, Rom). — *Alfredo Casella* spricht ausführlich über das Augusteum in Rom. — *Vaclav Stepan* schreibt eine Würdigung Smetanas.

LA QUENA Nr. 18 (März 1924, Buenos Aires). — *Alberto Williams* setzt seine »Musikalischen Gedanken« fort (VIII. Del sonido y del ritmo). — »Amadeo Vives« von *Rogelio Villar*. — »Argentinische Musik im Ausland.«

LA REVUE MUSICALE (Mai 1924, Paris). (*Sonderheft:* »Ronsard und die Musik«.) — »Musik und Dichtung« von *André Suarès*. — *Pierre de Nolhac* schreibt einen interessanten Beitrag, der Ronsards Beziehungen zur Musik aufspürt. Er nennt Ronsard »den Musiker in der Seele«. — »Ronsard und die Hoffeste« von *Henry Prunières*. Pierre de Ronsard (1524—1585) spielte eine große Rolle am Hofe Franz' I. und Jakobs II. von Schottland. Sein Lebensziel war die Verbesserung der französischen Sprache. Er wollte sie auf die Höhe einer klassischen erheben. Um ihn scharten sich Freunde, er gründete eine Dichterschule (»Die Plejade«). Dem Aufsatz Prunières sind eine Reihe von Bildern aus der damaligen Zeit beigegeben. — »Ronsards Musiker« von *Ch. van den Borren*. Der Beitrag beschäftigt sich mit den Vertonungen von Gedichten und Oden Ronsards. — »Ronsard und das französische Lied« von *André Schaeffner*. — »Schriften Ronsards über Musik.« — Eine reichhaltige Musikbeilage mit Liedern der bedeutendsten Jung-Franzosen auf Texte Ronsards liegt dem Heft bei.

Ernst Viebig

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

DENKSCHRIFT ÜBER DIE GESAMTE MUSIKPFLEGE IN SCHULE UND VOLK.

Als Ergebnis langwieriger Erwägungen und Verhandlungen mit maßgebenden Instanzen des musikalischen Unterrichtswesens liegt nun ein seinerzeit vom Preußischen Landtag beim Staatsministerium eingefordertes Gutachten in Form einer im Kultusministerium ausgearbeiteten *Denkschrift* vor. Unter besonderer Betonung des »nur programmatischen Charakters« des Dokuments wird darin in eingehender Weise erörtert, »*wie die gesamte Musikpflege in Schule und Volk auf einen Boden gestellt werden kann, der ihrer deutsch-kulturellen Bedeutung entspricht*«. Die Kundgebung deckt sich im wesentlichen mit dem Ideengang, den *Leo Kestenberg* in seiner Reformschrift »Musikpflege und Musikerziehung« entwickelt. Die darin dargelegten Grundsätze und die Wege zu deren Verwirklichung habe ich in meinem Artikel »Neue Wege zur musikalischen Erziehung« im Märzheft der »Musik« XV/6 eingehend beleuchtet, so daß ich mich in vorliegendem Referat über die Denkschrift des preußischen Kultusministers kurz fassen kann. Das erfreulichste an ihr ist das unumwundene Eingeständnis der bisher völligen Unzulänglichkeit des Gesang- und Musikunterrichts an den öffentlichen Schulen. Wenn es auch gerade in unserer Zeit voller Bedrängnisse aller Art gute Wege hat, die hier dargelegten Reformabsichten in fruchttragende Taten umzusetzen, so spricht doch solche Einsicht für den entschiedenen Ernst der auf ein ideales Ziel gestellten Absichten und erweckt die freudige Hoffnung, aus einem alten Schlendrian herauszukommen, der von jeher hemmend und schädigend auf der gesunden Entwicklung einer in unserem Volkstum besonders tiefwurzelnden Triebkraft lastete. Die Erkenntnis, daß der Musikkultur eine große geistig und seelisch bildende Kraft innewohnt, von behördlicher Autorität mit solchem Nachdruck vertreten, muß unter allen Umständen zu einem dauernden Aufstieg unserer Musikzustände führen.

Die Ziele, die dem Musikunterricht in der Schule gewiesen werden, sind weit gesteckt, so weit, daß, wenn davon zunächst nur ein Teil zur Verwirklichung kommt, wir einer musikalisch hochentwickelten jungen Generation entgegen hoffen können. Der Musikunterricht in der Schule soll sich in vorschreitender Systematik den verschiedensten Lehrgegenständen einordnen, durch sie befruchtet werden und seinerseits wieder befruchtend auf andere Disziplinen einwirken; ein schönes Ziel: in Verbindung von Kunst, Wissen und Leben ein System geistiger und ethischer Erziehung harmonisch auszugestalten. Die Begeisterung für solch hohe Zukunftsträume wird wohl noch manchesmal die Grenzen gegebener Realitäten übersehen und zu unfruchtbaren Experimenten verleiten. Was z. B. über »Weckung des Schöpferischen schon im Kinde« gesagt und gefordert wird, kann doch kaum ernstlich erwogen werden. »Schon im Kindergarten und der Unterstufe der Volksschule ist das Finden von Kinderreimen, Singmotiven und kleinen Phrasen zu üben. Die Kinder müssen (!) selbst Übungen erfinden, müssen versuchen, sich musikalisch zu betätigen, sei es im Bilden von Melodiestückchen« usw. usw.... Solche Zwecke fallen doch gar zu sehr aus dem Rahmen einer geordneten Unterweisung und bedeuten kaum mehr als zeitraubende Spielereien. Musikalisches Gestalten ist doch wohl etwas anderes als etwa ein müßiges Spiel mit Bauklötzchen. Wo etwas »Schöpferisches« im Keime vorhanden ist, findet es schon von selbst reichliche Befruchtung in den durch einen geeigneten Unterricht zu erschließenden Erscheinungs- und Ausdrucksformen der Musik. Der Himmel bewahre uns vor einer schon in den Windeln gezüchteten Komponistenbrut!

Während der Schule die Aufgabe zufällt, in allmählichem Aufbau eine durchgreifende Gesundung und Hebung unserer Musikzustände herbeizuführen, erscheint es nicht minder wichtig, einer weiteren Verseuchung des musikalischen Geschmacks und der Irreführung des musikalischen Betätigungstriebes im Volke durch einen aller Idealziele baren Industrialismus mit allen Mitteln entgegen zu arbeiten. Maßnahmen der Regierungen zur Bekämpfung des Pfuschertums im musikalischen Unterrichtswesen sind vorbereitet und werden ihren hemmenden Einfluß auf die hier obwaltenden Mißstände und Auswüchse hoffentlich bald und in durchgreifender Weise zur Geltung bringen. Die den Einwirkungen einer verderblichen und demoralisierenden Afterkunst widerstandslos zugängliche Volkspsyche zum Verständnis und zur Wertung höherer Kunstideale emporzuheben, kann nur allmählich gelingen, wenn sich ein sittlicher Läuterungsprozeß vollzogen und eine ernstere Lebensauffassung durchgesetzt hat, wofür Kunst,

Religion und alle Faktoren geistiger Veredlung, in zielbewußter Einheitlichkeit zusammenwirkend, eintreten müssen.
Die Denkschrift tritt für die Erneuerung und Bereicherung des *Volksliedes* lebhaft ein. Dem ist entgegenzuhalten, daß das Volkslied ganz von selbst kommen würde, wenn unsere Dichter statt ihres vielfach geschraubten leeren Wortgeklingels gut sangbare, aus gesundem Empfinden zur Volksseele sprechende Texte schaffen wollten und — könnten. Die Zeit solch' naiv ursprünglicher Gestaltungskraft scheint aber für immer vorüber zu sein.
Bezüglich der künftigen Vorbildung der Schulmusiklehrer und ihrer Stellung im Schulstaate finden sich in der Denkschrift Vorschläge, denen als Wesentlichstes folgendes zu entnehmen ist. Zur Ausbildung im Musiklehrfach an Volks- und Mittelschulen werden nur Kandidaten von erprobter musikalischer Befähigung zugelassen. Die Ausbildung erfolgt nach der Schulzeit an der pädagogischen Hochschule oder an der Stelle, die für die künftige Lehrerbildung maßgebend ist. Die Bewerber, die ein Fachstudium von sechs Semestern an der Akademie, Hochschule oder einer anderen staatlich anerkannten Kunstlehranstalt abgelegt haben, erhalten nach bestandener Prüfung die Berechtigung zur Anstellung als *Obermusiklehrer* und Gleichstellung mit dem »Studienrat«. *Karl Zuschneid*

KARL FLESCH: *Die Kunst des Violinspiels.* 1. Band. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Jeder Geiger, der nur einigermaßen Anspruch erhebt, als Künstler zu gelten, wird zu diesem Werke greifen müssen, das auch eine seinem inneren Wert entsprechende prachtvolle äußere Ausstattung gefunden hat und auf seinen 170 Seiten Text und seinen Abbildungen eine Fülle von Anregungen und besten Lehren gibt. Mag auch schon sehr viel über das gleiche Thema geschrieben worden sein, so gründlich ist es bisher noch nie behandelt worden. Dankbar vergißt Flesch auch nicht, was er seinen Vorgängern verdankt; insbesondere rühmt er *Karl Klinglers* Buch »Die Grundlagen der Violintechnik« und *Arthur Jahns* »Mechanik der Bogenführung«. Dieser erste Band enthält auch nicht weniger als 914, freilich meist kurze, Notenbeispiele, über die ein nach dem Alphabet der Komponisten geordnetes Register eine treffliche Übersicht gibt. Noch wertvoller ist die Beigabe eines Sachregisters, das die Möglichkeit gibt, sich sofort eine gewünschte Auskunft zu holen. Um dem Werk, dessen zweiter, abschließender Band hoffentlich nicht zu lange auf sich warten läßt, vollkommen gerecht zu werden, müßten seitenlange Auszüge daraus gebracht werden; aber man wird mir auch ohnedies glauben, daß Flesch auch als Lehrer, als Theoretiker auf derselben hohen Stufe steht, die ihm, dem Geigerkönig, seit vielen Jahren als Praktiker nie bestritten worden ist. Er gibt uns auch Auskunft über manches, worüber man sich sonst diese nicht verschaffen kann. Ich weise da z. B. auf seine Ausführungen über die Nachteile und Vorteile der neuerdings aus Sparsamkeitsrücksichten so sehr in Aufnahme gekommenen Stahl-E-Saiten hin; auch sonst bringt der Abschnitt über die Geige und deren Bestandteile manchen sehr nützlichen Ratschlag. Den äußeren und den seelischen Hemmungen beim Spiel wird eingehend nachgegangen. Bei der Besprechung des Portamento, der gefühlsmäßigen Verbindung zweier Töne, erklärt sich Flesch keineswegs als Gegner des durch den Endfinger ausgeführten Portamentos. Daß dieses der menschlichen Stimme um so ähnlicher wird, je weniger die Zwischennote hörbar ist, darauf wird mit allem Nachdruck hingewiesen. Auch hierbei wird wie überhaupt in dem ganzen Werke die falsche Ausführung im Beispiel der richtigen entgegengestellt. Bei dem Vibrato unterscheidet Flesch drei fehlerhafte Arten, das zu enge (Finger-) Vibrato, das zu breite (Handgelenk-) und das steife (Unterarm-). Er gibt die wünschenwerte Verbesserung an und bemerkt, daß die beiden ersten Mängel hörbare Übelstände nach sich ziehen, während der dritte eine ungünstige Beeinflussung der gesamten Technik der linken Hand zur Folge hat. Die Urformen der Technik der linken Hand werden auf 13 festgestellt und genau untersucht. Vor dem häufigen, jedoch meist mißbräuchlichen Gebrauch des natürlichen Flageoletts wird gewarnt. Sehr eingehend ist die Technik der Bogenführung, d. h. der rechten Hand, behandelt. Nach Erledigung aller Fragen der allgemeinen Technik geht Flesch zu der angewandten über. Beim Üben, beim Zurücklegen des Wegs, der vom Nichtkönnen einer Tonfolge zu ihrem Können führt, unterscheidet er drei Stadien: 1. bewußtes Ausführen der einzelnen, durch das Notenbild veranlaßten Bewegungen: nichtkennen und nichtkönnen. 2. Zusammenfassen der einzelnen Bewegungen in Komplexe, mechanische Ausführung als Folge eines durch das Erblicken des Notenbildes gegebenen An-

stoßes: kennen, ohne auswendig zu können. 3. Das äußerliche Vorhandensein des Notenbildes wird unnötig — die Ausführung erfolgt automatisch als alleinige Folge eines inneren Impulses: können — auswendig spielen. Flesch bekennt sich ganz offenbar als Freund des Auswendigspielens; er möchte sogar am liebsten auch das Auswendigspielen der Streichquartette haben, wenn er auch zugibt, daß das Spielen der Kammermusik nach Noten, abgesehen von praktischen Gründen, jeden Schein von virtuosem Selbstzweck vermeiden will. Ich kann ihm darin nicht zustimmen; künstlerisch vollkommene Leistungen lassen sich auch mit Benutzung der Noten erzielen: diese ermöglicht auch — worauf ich besonders Gewicht lege — ein viel größeres Repertoire des Künstlers. Mit Freude las ich, daß nach Fleschs Ansicht das länger anhaltende Üben technischer Schwierigkeiten den Künstler unfähig macht, mit reiner Freude sich der echten Musik hinzugeben; er rät daher, unmittelbar vor Konzerten mechanische Übungen zu vermeiden, weil eine Verbesserung der Technik nur auf Kosten der seelischen Disposition vor sich gehen kann. Die von ihm empfohlene Hygiene des Übens ist in höchstem Grade beachtenswert. Bei einer vierstündigen täglichen Übungszeit empfiehlt er eine Stunde allgemeiner Technik (Skalensystem mit Bogenübungen, Etüden), anderthalb Stunden angewandter Technik (technisches Studium des Repertoires), anderthalb Stunden reiner Musik (konzertmäßige Ausführung der vorher nur in technischer Hinsicht studierten Werke, möglichst mit Klavierbegleitung - Kammermusik). Dieser letzte, so häufig vernachlässigte Teil des Studiums ist, wie Flesch sehr richtig bemerkt, insofern der wichtigste, als hier die noch vorhandenen technischen Schwächen offen zutage treten. Für das tägliche Studium der linken Hand empfiehlt Flesch nicht weniger als 22 verschiedene Übungen und gibt eigene nach dem Skalensystem. Sehr lesenswert sind seine Ausführungen über das vorhandene und zu verwendende Etüdenmaterial. Seine Sympathien gehören vor allem den Capricen von Kreutzer und Rode, die seiner Meinung nach wohl für alle Zeiten die solideste Grundlage geigerischen Könnens bieten werden. Er weist auch darauf hin, daß Spohr in seiner gediegenen Schule den sicheren Grund für die seinen Werken eigentümliche Technik gelegt hat. Sevčík kommt für ihn hauptsächlich als Theoretiker in Betracht. Er sagt von ihm: »Die Eigenart der von ihm erfundenen und unerbittlich bis in die äußersten Konsequenzen verfolgten Methode liegt in der bewußten, bis zur gänzlichen Ausschaltung gehenden Vernachlässigung des musikalischen Inhalts zugunsten technischer Momente. Die Etüden von Kreutzer, Rode oder Dont sind immerhin Musikstücke, wohingegen Sevčík es erst gar nicht versucht, uns in musikalischer Hinsicht etwas zu sagen ... Man kann die Sevčíkschen Übungen in ihrer Gesamtheit am treffendsten mit einer Arznei vergleichen, die je nach der Menge, in der sie genossen wird, tödlich oder heilend wirken kann. Eine drei bis vier Stunden andauernde tägliche Beschäftigung mit Sevčíkschen Etüden bewirkt auf die Dauer die Abtötung der Eindrucksfähigkeit und den Verlust der künstlerischen Persönlichkeit.« Ganz ausgezeichnet sind auch die Ausführungen über den Saitenwechsel. Also, ihr Geiger, schafft euch dieses unbedingt nötige Werk schleunigst an, wenn es auch 24 Goldmark kostet. *Wilhelm Altmann*

THEODOR LIPPS: *Grundlegung der Ästhetik.* Dritte, mit der zweiten übereinstimmende Auflage. Verlag: Leopold Voß, Leipzig 1923.

Drei Auflagen im Verlaufe von zwanzig Jahren — das bedeutet für eine Arbeit der gelehrten systematischen Kunstwissenschaft einen nicht gewöhnlichen Erfolg und einen sicheren Beweis dafür, daß dieses konsequenteste, in sich geschlossenste und wohl auch gewichtigste Werk der neueren psychologischen Ästhetik seine Wirkungskraft und seinen Einfluß auch nach dem Tode des Verfassers bis zum heutigen Tage bewahrt hat. Diese Tatsache muß auch der willig und freudig anerkennen, der die Meinung vertritt, daß Lipps sich im Prinzip geirrt hat. Ich darf wohl auf den der psychologischen Ästhetik gewidmeten ersten Band meiner »Deutschen Ästhetik der Gegenwart« verweisen, wo das Lippssche Werk eingehend erörtert ist. Zwar scheuen die Vertreter der Psychologie heute noch vor Auseinandersetzungen mit der ihnen gefährlichen Philosophie des Schönen zurück, hüllen sich in Schweigen oder ergehen sich wohl gelegentlich auch in kurzen, wegwerfenden, geringschätzigen Bemerkungen. Auf die Dauer werden sie aber der Klärung dieser Fragen nicht ausweichen können. Die Diskussion wird mehr und mehr in Fluß kommen und die Entscheidung kann nicht zweifelhaft sein. Sie wird dahin lauten, daß die Ästhetik zwar der Mitarbeit des Psychologen dringend bedarf, darum aber

doch keine psychologische Disziplin ist, sondern ein Zweig der systematischen Philosophie. Die Zukunft gehört der jahrzehntelang verachteten und geschmähten Metaphysik. Wie man sich aber auch hier entscheiden mag — ob für oder gegen Lipps —, alle ohne Ausnahme, die den Wert ernster Arbeit zu schätzen wissen, werden ihm nicht den hohen Respekt versagen, auf den er vermöge seiner im Grunde doch hervorragenden Leistung für immer Anspruch hat. *Paul Moos*

EDWIN HARTUNG: *Die Oberton-Leiter die natürliche Grundlage der Musik.* Selbstverlag: Edwin Hartung, Heidelberg.

Daß die sogenannte deutsche Gründlichkeit auch ihre bedenkliche Kehrseite hat, zeigt sich nirgends deutlicher, als in der Flut von Schriften und Aufsätzen zur Reform unseres Tonsystems. Sie gehen gewöhnlich vom Bewußtsein der *Notwendigkeit* einer solchen Reform aus. Und zwar auf Grund der Feststellung, daß innerhalb des temperierten Systems keine weitere Entwicklung der Tonkunst möglich sei. Die Wahrheit dieses Satzes, dessen Irrigkeit äußerst leicht zu beweisen ist, gilt als selbstverständlich. Mit gleicher Einfachheit und Kürze werden Fragen von so ungeheurer Kompliziertheit bejaht, wie die, ob Beethovens »musikalische Gedanken« mit dem geforderten Tonsystem restloser auszudrücken wären, als mit dem ihm zur Verfügung gewesenen bisherigen. Mit der theoretisch-physikalischen Seite der Sache macht man sich's meist recht leicht. Hartung z. B. setzt im Aufbau der Tonleiter schematisch jede Tonstufe mit dem betreffenden Oberton in Beziehung, also die Sekunde mit dem ersten usw. bis zum achten, kann aber tatsächlich nur den 7. bis 14. meinen, da die unteren ja nicht diatonisch sind. Dies ist freilich ganz äußerlich und belanglos im Vergleich zu seiner Darlegung der Inkonsequenz des bisherigen Systems, weil die Differenz der Schwingungszahlen vom Ganzton cd gleich sei mit jener des Halbtons hc^1 (also des Übergangs von der kleinen zur eingestrichenen Oktave). Dabei ist es doch ganz natürlich, daß bei der Verdopplung der Schwingungszahlen in der Oktave, das gleiche Intervallverhältnis durch die doppelte, das halbe demnach durch die etwa *gleiche* Zahl ausgedrückt wird. Wär's nicht ernst gemeint, so müßte man denken: Spiegelfechterei! Den meisten Arbeiten dieser Art gemeinsam ist die einleitende oder abschließende Berufung auf vorausgesetzte »kosmische« Zusammenhänge analoger Art, mit pantheistischem oder freitheologischem Einschlag. Hier ist aber die Analogie kaum enger, als die zwischen »Gustav und Gasthof«. Im übrigen zeigt die Schrift, wie die meisten ihrer Gattung, wenigstens von angeregtem Gedankenleben und einer Art von Richtungssinn, der vielleicht einmal irgendwohin führt. *Max Steinitzer*

FRITZ JÖDE: *Unser Musikleben, Absage und Beginn.* Verlag: Julius Zwißler, Wolfenbüttel 1923.

Den vor einigen Jahren erschienenen Schriften von Paul Bekker (Das deutsche Musikleben) und Leo Kestenberg (Musikerziehung und Musikpflege) folgt jetzt eine Abhandlung von Fritz Jöde, die die nach dem Kriege in ein akutes Stadium getretene Frage unseres Musiklebens erneut zum Gegenstande hat. Dabei nimmt er in seiner Schrift eine von den vorgenannten Verfassern wesentlich verschiedene Einstellung an. Betrachtet Bekker alle die offenen Fragen, die Möglichkeit einer Beseitigung von Mißständen unter vorwiegend soziologischer Perspektive, wird bei ihm in jede Erörterung vom soziologischen Formbegriff aus geschritten, sah Kestenberg als vor allem auf *tätige* und *schnelle* Abhilfe sinnender Praktiker alle Probleme vorzüglich unter organisatorischen Gesichtspunkten, wies er auf Möglichkeiten, die schnell und direkt auf Besserung hinzielen, so kommt Jöde an die Schmerzhaftigkeit unseres jetzigen Musiklebens aus weitergreifender Einstellung, aus im wesentlichen philosophischen, beides: musik- und schulphilosophischen Gefilden. Er sieht »die Musik nur als einen unter vielen Zügen im Gesicht des Ewigen und der Gebärde der Zeit« und stellt sich dementsprechend ein. Woher er Besserung erhofft, das geht aus der ganzen Anlage seines Buches hervor: Der Weg (d. h. wie ist das Jetzige im Laufe der Zeiten gewachsen) — Die Schule — Das Ende, das sind die drei Stationen seiner Darlegung. Hinweg aus übertriebener Differenzierung und der daraus gefolgten Atomisierung im Leben und Musik. Weg auch von der daraus erwachsenen, nur passiven Teilnahme am Musikgeschehen, der rein genießerisch, nur kritisch und interessiert eingestellten Musikhinnahme. Dafür Ergriffensein und Erfülltheit mit Musik. Hinein in ein Leben, das von Musik durchtränkt ist! Der Wille zu solchem neuen Leben zeigt sich in Schule und Jugendbewegung. Da reift langsam, aber immer zahlreicher ein Kreis von Menschen, denen Musik Lebensnotwen-

digkeit und göttliches Sein bedeutet. — Jödes Buch rollt nicht nur ideologisch die Probleme auf und diskutiert sie ausschließlich theoretisch, es geht stellenweise auch sehr drastisch Wege praktischer Abhilfe, so daß es einem jeden lesenswert ist. *Siegfried Günther*

MUSIKALIEN

WERLÉS LIEDERSCHATZ: Heft 2 und 3. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Autor gibt dieser für Schulen aller Art bestimmten Sammlung folgende Leitsätze mit auf den Weg: »An Stelle des sonst herrschenden Prinzips (beim zweistimmigen Satz) der fast ausschließlichen Verwendung von Terzen und Sexten zum Erziehen einer sogenannten harmonischen Volkstümlichkeit, die durchaus verflachend und schematisierend wirken muß, ist hier der Versuch einer innigen Verbindung beider Stimmen unternommen. Dem textlichen und musikalischen Stimmungsgehalt nachgehend, sucht die zweite Stimme die erste gewissermaßen zu interpretieren. Dabei sind Blickpunkte (!) zeitgenössisch harmonischer, linearer, formgebender und rhythmischer, sowie textinhaltlicher und die Stimmung des Ganzen betreffender Art ausschlaggebend gewesen. Dagegen wurde in den meisten Fällen auf das Kenntlichmachen dynamischer Zeichen verzichtet — einmal, um das aus dem Impuls vorgetragene Lied nicht zu mechanisieren und dann, um dem Schöpferischen in Erzieher und Zögling Raum zum Entfalten zu lassen. Ein Lied muß bis zu einem gewissen Grad immer als Improvisation wirken, und wir beteiligen das Kind am Werden und Wachsen der Kunstform, wenn wir ihm Freiheit zum hermeneutischen Ausschöpfen geben! Möge dieser Versuch, mit verhältnismäßig geringen Mitteln ein seelisch packendes Klangerlebnis (!) zu schaffen, auf fruchtbaren Boden fallen.« — Um den Standpunkt des Verfassers und den Wert seiner Arbeit zu kennzeichnen, war es nötig, die vorstehenden, reichlich mit Schlagworten aus der modernen Musikpädagogik durchsetzten Ausführungen der objektiven Beurteilung seiner Liedersammlung voranzustellen. Es darf stark bezweifelt werden, daß die hochstrebenden Ziele des Autors auf dem von ihm eingeschlagenen Wege zu erreichen sind. Soll die Schule künftig für die Grundlegung musikalischer Bildung ernstlich in Frage kommen, so bedarf es des einheitlichen Zusammenwirkens gar vieler und verschiedener Faktoren, auch von vornherein eines weit größeren Zeitaufwandes, als er für musikalische Zwecke im normalen Schulbetrieb zur Verfügung steht. Übrigens dürften die meisten Schullieder ihrer musikalischen Bewertung nach kaum ergiebige Quellen für »*hermeneutische Ausschöpfung*« erschließen. Das Wesen des Kinder- und Volksliedes ist ursprünglichste Einfachheit und unbefangene Natürlichkeit. Je mehr es dieser Forderung nach Inhalt unb Ausführung entspricht, um so unmittelbarer wirkt es auf Herz und Gemüt auch beim Kinde. Damit ist aber sein ästhetischer Zweck erfüllt. In satztechnischer Hinsicht sind Lieder dieser Gattung auf einfachste harmonische Basis angewiesen, gewissermaßen aus der Naturharmonie herausgewachsen; ihnen in der Begleitstimme das fremdartige Scheingepränge einer kontrapunktischen Gewandung aufzuzwängen, scheint mir eine Vergewaltigung ihrer Natur und wird vom kindlichen Ohr auch als solche empfunden werden. Es ist gewiß nichts dagegen einzuwenden, wenn da, wo es gut und natürlich angebracht ist, die begleitende Stimme sich gelegentlich zu größerer Selbständigkeit entwickelt. Das Prinzip Werlés aber, auch die einfachste Melodie mit einer erkünstelten Begleitstimme zu versehen, ist nicht gutzuheißen. Die Manier dieser Bearbeitungen zeigt zudem eine ermüdende Schablone und damit in gewissem Sinne gerade das, was der Bearbeiter am gewohnten harmonischen Satz als »schematisierend« bekämpfen zu müssen glaubt. Abgesehen von diesen Bedenken fehlt es auch nicht an solchen gesangstechnischer Art. Durch das von W. beliebte Verfahren werden an den Umfang der begleitenden Stimme Anforderungen gestellt, denen jugendliche Sänger keineswegs gewachsen sind. Nicht selten werden Tieflagen bis zum kleinen g herunter und ein Heraufschrauben der Stimmen bis zum zweigestrichenen f gefordert. Oft entsteht unter dem Zwange der Stimmführung ein klangliches Mißverhältnis, indem Sopran und Alt in unnatürlicher Weise auseinander getrieben werden. — In Spezialsingschulen mögen sich die von W. gestellten Anforderungen allenfalls erfüllen lassen; was aber der Bearbeiter an musikalischer Sicherheit und gesanglicher Fertigkeit der zweiten Stimme schon im 4.—6. Schuljahr (also Kindern von 10 bis 12 Jahren) zumutet, ist bei den gegebenen Schulverhältnissen nicht zu erreichen. Im übrigen dürfte aus der Durchführung dieses Satzprinzips für Zwecke einer *einheitlichen* Singkultur nicht viel zu gewinnen

sein, schon deshalb, weil die Schwierigkeiten der technisch-instruktiven Aufgabe allein den *begleitenden* Stimmen zufallen. Wie soll solches Mißverhältnis in der Singstunde ausgeglichen werden, da doch die naturgegebene Verschiedenheit der Stimmen ein Alternieren ausschließt? — Daß übrigens die Liedersammlung trotz der hier geltend gemachten, den eigentlichen *Schul*-Gesangsunterricht betreffenden Bedenken sich schon einer ausgedehnten Beliebtheit erfreuen muß, geht aus der hohen Auflagenziffer (10.—12. Tausend) hervor, die das — zuerst erschienene — *dritte* Heft verzeichnet. Hier handelt es sich allerdings hauptsächlich um geschickt ausgewähltes und gesetztes Liedermaterial für *drei* Singstimmen zum Gebrauch für fertige, der eigentlichen Schule entwachsene Chöre.

Karl Zuschneid

J. S. BACH: *Kaffeekantate.* Faksimile-Reproduktion der Handschrift.

W. A. MOZART: *Sinfonie C (Jupiter) Koechel Nr. 551.* Faksimile-Reproduktion der Handschrift. Verlag: Wiener Philharmonischer Verlag A.-G., Wien.

Diese als Philharmonia-Faksimiledrucke Nr. 1 und 2 nach den Originalen der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin wiedergegebenen unvergänglichen Meisterwerke bilden, was Reproduktion und Ausstattung betrifft, eine Klasse für sich. Vornehmer Geschmack und feinstes Stilgefühl vereinten sich hier zu dieser heiligen Gabe an den Musiker und Musikfreund.

MUSIKALISCHE SELTENHEITEN: *Wiener Liebhaberdrucke Band V: Wolfgang Amadeus Mozart: Zwei Rondos für Klavier D-dur und a-moll.* Nach den Handschriften herausgegeben in Faksimile-Reproduktion von *Hans Gál.* — *Band VI: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge h-moll für Orgel.* Herausgegeben in Faksimile-Reproduktion nach der Originalhandschrift des Musikhistorischen Museums in Köln von *Georg Kinsky.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien und New York.

Diese beiden Bände reihen sich in jeder Beziehung würdig den vorhergehenden, hier schon besprochenen dieser kostbaren Sammlung an. Besonders wertvoll sind die ausführlichen Vorsprüche der Herausgeber, zu dem in Band V noch ein dankenswerter Revisionsbericht tritt.

RAIMUND-LIEDERBUCH: *Lieder und Gesänge aus Ferdinand Raimunds Werken.* Verlag: E. P. Tal & Co. Abteilung Wiener Drucke, Wien.

Diese köstlich-apart ausgestatteten, im alten Notendruck wiedergegebenen Raritäten repräsentieren die einzig vollständige, textlich revidierte, von allen zweifelhaften Stücken freie Sammlung der Lieder und Gesänge aus Ferdinand Raimunds Werken, Sachen von sprudelnder Quellfrische und erquickender Naivität, von denen das »Hobellied«, das »Aschenlied«, »Brüderlein fein« und »So leb denn wohl« Volkslieder geworden sind. Es ist merkwürdig, daß fast neunzig Jahre nach Raimunds Tod vergehen mußten, ehe an eine Publikation dieser Art gedacht wurde. Aufgenommen wurden alle musikalischen Einlagen mit Ausnahme der Orchesterstücke und der Chöre, die beide dem vornehmlich praktischen Zweck der Sammlung, als Behelf für Hausmusik und dem Vortrag der Lieder zu dienen, widersprochen hätten. Ein orientierendes Heftchen mit erläuternden Artikeln von Wilhelm A. Bauer und Hedwig Kraus führt in diese Zauberwelt der Unverdorbenheit, Reine und Behaglichkeit ein. *Richard Wanderer*

ERWIN MAURER: *Violinschule.* Heft 1. Verlag: Emil Bauermann, Leipzig-Thonberg.

In gut gewählten, z. B. auf Corelli und Leclair neben Beriot, David, Gebauer, Mazas, Ries, Spohr usw. zurückgehenden, rasch fördernden Übungen, die auf der D-Saite beginnen, hat der Leiter der Baseler Geigenschule gezeigt, daß seine Lehrmethode entschieden Beachtung verdient; sie trägt der Forderung auch Rechnung, daß der Schüler nicht nur technisch, sondern auch rein musikalisch möglichst gefördert werden soll. Warum der Anfangstext der aufgenommenen Volkslieder nicht mitgeteilt ist, verstehe ich nicht recht. Dies ist aber das einzige, was ich an dem vorliegenden, auf 64 Seiten die erste Lage gut zum Abschluß bringenden Hefte auszusetzen habe.

Wilhelm Altmann

WILHELM RINKENS: *Sonate d-moll für Violoncello und Klavier, op. 22.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dieses Werk wird insbesondere durch seinen zweiten und dritten Satz imponieren. Auch der vierte mit seinem leidenschaftlichen Taktwechsel ist der Wirkung sicher. Der erste Satz büßt unter der abrupten Durchführung etwas ein. Er ist zu Ende, wenn man erwartet, daß der Kampf erst jetzt recht losgehen werde. Die Sonate setzt virtuose Kompagnons voraus.

G. WILLE-HELBING: *Sonate pour Violon et Piano.* Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Sonate ist ohne Zweifel eine Bereicherung der einschlägigen Literatur. Sie strotzt von jugendlicher Kraft und ist erfüllt von seltsamem Pathos. In jedem Satz merkt man, daß der Komponist die Natur der beiden Instrumente sehr gut kennt, da er ihnen nichts zumutet, was über ihre Kraft ginge. Auch die technische Durcharbeitung jedes Satzes ist bemerkenswert. Eine geschickte Fuge mit anschließendem Rondo ist der krönende Schlußsatz des Werkes.

EMIL FREY: *Zweite Sonate für Klavier, op. 36.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Der Komponist legt hier dem Pianisten ein zweisätziges Werk auf das Pult, dem Beachtung nicht versagt bleiben kann. In diesen zwei Sätzen ist eine Fülle Inhalt zusammengepreßt, weniger entwickelt als rhapsodisch vorgebracht oder, wenn man will, mosaikartig aneinandergereiht. Aber wie es im ersten Satze schäumt und gärt und die Form sprengen will, das verrät Überschuß an Kraft und strotzende Gesundheit. Allem Moll zum Trotz. Das Werk verlangt einen ausgebildeten Spieler.

JULIUSZ WOLFSOHN: *Jüdische Rhapsodie. Für Klavier allein.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien-Leipzig.

Nach altjüdischen Weisen ist diese Rhapsodie komponiert. Professor Wolfsohn, der feinsinnige Pianist, der insbesondere als Chopin-Interpret Klasse für sich ist, hat hier ein dankbares, wenn auch nicht leicht zu bezwingendes Klavierstück geschaffen, das durch die Tiefe seiner Empfindung ebenso ausgezeichnet ist wie durch die pianistischen Reize, die aus dem hematischen Material herausgeholt sind. Psalmodieren und Choral, Hochzeitstanz und Mahlzeitlied greifen wie Glieder einer Kette ineinander, und wenn zum Schluß ein Hochzeitlied angestimmt wird, so ist es nach dem triumphalen Aufschwung, den es nimmt, nur natürlich, daß es eine Freude ist, die mit einem Auge lacht und mit dem anderen weint. Als gründlicher Kenner des ostjüdischen Volksliedes dürfte Wolfsohn die Klavierliteratur noch um mehrere derartige pikante Klavierstücke bereichern können.

WERNER WEHRLI: *Von einer Wanderung. 22 kleinere Klavierstücke, op. 17.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die geistige Verwandtschaft mit Schumann ist nicht zu verkennen, die Titel hätte ebensogut Schumann erfinden können. Aber in diesen kleinen Klavierstücken, die wirklich ganz allerliebst sind, spricht auch so viel Naturgefühl mit, daß schon dadurch die eigene Note gewahrt ist. Mit der »Ausfahrt« beginnt es. Eine Fahrt in der Eisenbahn mit dem ostinato in der rechten Hand schließt an. Dann geht es schlendernd durch Wiese und durch Wald, artige Mädchen und böse Buben führen ihre Tänze auf, Wind und Wetter wechseln. Nach vergnüglicher Kahnpartie kommt der Wanderer zum schönen Hexlein Heiderlau, mit dem er eine amüsante Unterhaltung führt, bis er endlich auch von ihr schmerzlichen Abschied nehmen muß. Diese Stimmungsbildchen, die sich bei aller Charakteristik nicht ins Spintisieren verlieren und leicht spielbar sind, verdienen Verbreitung.

E. Rychnovsky

HUGO KAUN: *Zwei Männerchöre: a) Uraltes Lied, b) Bruder schlag ein.* Verlag: Johann André, Offenbach a. M.

Die beiden Stücke zeigen alle Vorzüge dieses beliebten Männerchorkomponisten. Allerdings mutet vieles in ihnen etwas konventionell an, aber es ist Gebrauchsmusik im besten Sinne des Wortes.

ULRICH GRUNMACH: *Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor, op. 4. Zwei Choralkantaten für gemischten Chor, Einzelstimmen und Orgel, op. 5.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Gute Kantorenmusik. Das will sagen, daß alles mit großer Sachkenntnis nach alter Schule wohlklingend hergestellt ist, aber den zündenden Funken vermissen läßt.

FRANZ WAGNER: *»Wassertropfen«, ein Singspiel mit Deklamation, Reigen und Gesang für Kinder- oder Frauenchor mit Klavier zur Aufführung in Schulen und Vereinen.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Der in der Schulgesangsliteratur bestens bekannte Musiker legt hier nach einem sinnreichen Texte von Marie Waldeck ein ganz reizendes Chorwerkchen vor, das sicher allen Beteiligten bei seiner Aufführung große Freude bereiten wird. *Emil Thilo*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Das Gastspiel des Tenors *Benjamino Gigli* in der Staatsoper war die glanzvolle Koda der diesjährigen Opernspielzeit. Man ist nach schönen Stimmen sehr hungrig geworden. Battistini allein hat nach dem Kriege den Belcanto für Europa vorbehalten und uns reichlich davon geschenkt. Aber der Tenor ist so gut wie verschwunden. Allerdings wird Mitteleuropa gegenwärtig von *Richard Tauber* versorgt, den merkwürdigerweise Amerika noch nicht begehrt. Sollte das seine Gründe haben? — Man braucht an der Neuyorker Metropolitan offenbar keinen deutschen Belcantisten, sondern bezieht Belcanto aus Italien. Seit Jahr und Tag hat Benjamino Gigli dort die Erbschaft Carusos angetreten. Und doch hatte man ihn in Berlin, der Stadt der Zweifler, mit einer gewissen Zurückhaltung erwartet. Aber es zeigt sich bald, daß hier wirklich der große Ausnahmefall einer Naturkraft vorliegt, die unweigerlich zur Vollendung strebt. So sehr Caruso aber nur mit sich selbst zu vergleichen war, ist Gigli wiederum ein anderer Typ. Kraft, Frische, Ausdrucksfähigkeit sind in der Kostbarkeit dieses Tenors eingeschlossen; sein Timbre ist einzig. Man ist versucht, ihn für den geborenen lyrischen Tenor zu halten, weil in der Tat gewisse lyrische Phrasen mit einer Zartheit ohnegleichen gesungen werden. Und doch erleben wir hier Kraftbeweise, wie sie nur der Heldentenor gibt. Caruso, der Mann der Nerven, hatte eine wechselnde Registerfärbung, einen metallischen Höhenklang, den wir in Gigli vergebens suchen. Aber gerade darum, weil ein Nervenmensch aus ihm sang, fürchtete er für sein kostbares Material und schonte es. — Solche Schonung braucht sich Gigli, der mehr Naturkind ist, nicht aufzuerlegen. Möglich, daß er in der Verschwendung der Stimme zu weit geht. Aber zunächst ist es eine Freude, die quellende Frische dieses Tenors zu bezeugen, der seine heute einzige Naturkraft zu einem nahezu vollendeten Instrument der Schönheit entwickelt hat. Nur nahezu vollendet, weil eben doch der Sinn für künstlerische Sparsamkeit noch fehlt. — Es wäre irrig, dem Sänger Gigli jede Spielbegabung abzusprechen. Von der Beschränktheit seiner Kunstgenossen ist nichts in ihm zu spüren. Ohne, wie Caruso, auf letzte Verfeinerung auch des Schauspielerischen zu zielen, gibt er sich mit einer Einfachheit, die auch dem Menschen Gigli eigen ist. Vom Rudolf in »Bohème«, der einen von seinem eigenen Riesenerfolg Überraschten zeigte, zum Lyonel in »Martha«, den er bereits mit gesteigerter Theatralik, aber auch mit einer unvergleichlichen Veredelung der Phrase sang, war er bereits ein berühmter Mann geworden. — Der Cavaradossi in »Tosca« wurde in den lyrischen Teilen, also vorzugsweise im dritten Akt, hoch emporgehoben. Und der Herzog im »Rigoletto« erhielt Charakter von ihm. Hier hatte er das Schwere zu leisten: in einer vollkommenen Neustudierung, die unter *Kleiber* eine Erneuerung in jedem Betracht war, blieb er durchaus gegenwärtig und mit der neuen Gestalt des Werkes vertraut. Kleiber, von *Emil Pirchan* dekorativ, von *Ludwig Hörth* in der Regie unterstützt, zielte auf eine Neubelebung des »Rigoletto«. Seiner Dynamik und Agogik, die das Bild oft veränderte, ist im wesentlichen zuzustimmen. Eine der abgespieltesten Verdi-Opern hinterließ jedenfalls einen starken Nachhall. Freilich war *Schlusnus* ein Rigoletto von seltener Kraft, *Hedwig Debitzka* eine zartmädchenhafte Gilda. Man hatte hier Startum und Drama in der Oper zusammenwirken sehen. Eine von aller Schablone freie, allerdings auch von der Tradition abweichende Neugestaltung des »Rigoletto« hatte sich vollzogen. — Dies verklingt, die Operette zieht ein. In der Oper am Königsplatz wird Nedbals »*Polenblut*« wiedererweckt, und zwar, dank den Damen *Vesely* und *Elly Leux*, in sehr vergnüglicher Art. Und das Deutsche Opernhaus, schon durch den Raum mehr zu platonischer Operettenliebe verpflichtet, versucht es mit Ralph Benatzkys »*Märchen aus Florenz*«, einer Sammlung von mehr oder minder geglückten Couplets, um die herum eine sogenannte Handlung mit sogenannter Musik baumelt: Der freigebige *Richard Tauber* ist bis auf weiteres ihr Lebensretter. *Adolf Weißmann*

BARMEN-ELBERFELD: Im Kampf mit der Materie hat unsere Oper gegen Ende der Spielzeit einen neuen Anlauf genommen, dem in kurzer Frist drei Erstaufführungen gelangen. In einem Theaterabend vereint erschienen Korngolds »Violanta« und Puccinis »Gianni Schicchi«. Beide sind glänzend gekonnt, doch zeigt das heute schon acht Jahre alte Werk des damals neunzehnjährigen Wieners noch kaum ein eigenes Gesicht; zudem ist die Zeit für solche blutrünstigen Re-

naissanceopern der Straußnachfolge wohl vorüber. Auch Puccinis witzige Burleske vermochte trotz des virtuos behandelten Dialogs kaum wärmeres Interesse zu wecken. Die Aufführung unter *Karl Schmidt* tat ihr möglichstes. Die nächste Novität war gar eine *Uraufführung. Kurt Küchlers* harmlos vergnüglicher »Sommerspuk« brachte es vom Roman über das Lustspiel zur Operette oder richtiger zum »fröhlichen Spiel«, denn zu einer zeitgemäßen Operette ist der Text und die von *Ernst Korten* stammende Musik zu anständig. Studentische und andere geschickt erfundene volkstümliche Weisen sorgten für Stimmung, so daß der örtliche Erfolg gegeben war. Dankenswert war auch eine musikalisch sorgfältige szenische Wiedergabe von Liszts »Heiliger Elisabeth« unter *Fritz Mechlenburg.* Von einer gästereichen Meistersingeraufführung ist *Wilhelm Buers*' humorvoll-überlegener Sachs und *Robert Hegers* auf feinen Lustspielton gestimmte Leitung mit Auszeichnung zu nennen. *Walter Seybold*

BOCHUM-DUISBURG: Am 10. Mai ward nun auch im Bochumer Stadttheater *Saladin Schmitts* »Rheingold«-Aufführung zur Tat. Das szenische Problem der Rheintöchterbewegung konnte hier in besonders glücklicher Weise durch die Heranziehung der heimischen Industrie gelöst werden, die nach den Angaben des Oberinspektors der Bühne, *Ernst Presber*, einen Apparat herstellte, der das Schwimmen mittels einer Kombination von Versenk- und Drehbühne illusionsstark verdeutlichte und auf den Behelf der sonst üblichen Flugvorrichtung völlig verzichtete. *Max Hüsgen* brachte die Partitur bei stilgetreuer Besetzung des Orchesters zu blühendem Leben. Die Wiedergabe des Werkes geschah pausenlos und ehrte insgesamt die hochstehende Kulturarbeit der Duisburger Oper. Eine weitere Überraschung war Schmitts Einstudierung der Méhulschen Schöpfung »Joseph in Ägypten« im Stil des szenischen Oratoriums. Das sonst dreiaktige Spiel wurde von dem großzügig zupackenden Gestalter des Raumes auf einen idealen Schauplatz, das Prunkzelt Josephs, konzentriert und pausenlos durchgeführt. Beim Raffen der hinteren Zeltwand erreichte er die freie Sicht auf das ägyptische Land und damit die hemmungslose Gruppierung der Volksmassen im Verlauf des Spiels. Die Aufstellung war in strenger (konzertmäßiger) Haltung geboten, und die Äußerung der Anteilnahme an der Handlung beschränkte sich nur auf wenige rhythmische Gebärden. Dem Bühnentanz fielen die Illustrationen der beiden musikalischen Zwischenspiele und die Belebung des Gebets wie des Gastmahls zu. So gingen von dem biblischen Spiel Wirkungen innerer Erbauung aus. Zwei Festtagsgeschenke waren die Aufführungen des »Fidelio« unter dem musikalischen Zepter des vortrefflichen Chordirektors *Richard Hillenbrand.* In der Titelrolle wetteiferten die Wagnersängerinnen von Weltruf *Margarete Matzenauer* und unsere *Sofie Wolff* um die Palme des Erfolges. Beide vermittelten ein unauslöschliches Erlebnis. Mit Bizets »Carmen« gab *Lothar Wallerstein* einen neuen Beweis seiner schöpferischen Regiekunst. Die Orchesterleitung versah Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* mit rhythmisch beschwingtem Temperament und Gewissenhaftigkeit. Die Partie der Carmen sangen *Annie Kindling* und *Olga Tschörner.* Durch die Verbindung des Tänzerischen mit dem Gesang der Chöre wurde die südländische Note des Bewegungsimpulses wegweisend unterstrichen. Um seine nach Ideen von *Reinhold Kreideweiß* einstudierte Darbietung hatte sich *Gino Neppach* verdient gemacht. *Max Voigt*

BREMEN: Von jeher war die übertriebene Bewunderung des Fremdländischen, die Gabe und der Wunsch, sich in die fremde Seele einzunisten, eine Schwäche des deutschen Volkes. Das eigene bodenständige Gut wird dadurch zurückgedrängt, die eigene schöpferische Volkskraft international zersetzt, nicht etwa befruchtet. Denn das in höherem Sinne für die Menschheit Wertvolle in der Kunst stammt immer nur aus der unzerspaltenen Volksseele. Nur dies wird von fremden Völkern als stark und wahr empfunden. Beweis, der posthume überraschende Erfolg von Mussorgskijs Musik in Deutschland. Sein »Boris Godunoff« ist direkt aus der slawischen Volksseele herausgesungen. Daran ändert die internationale Instrumentation Rimsky-Korsakoffs nicht viel. Die hiesige Aufführung war gut. Der Erfolg wurde aber nicht entschlossen genug ausgenutzt. Gastspiele *(Malvena Passmore, Lola Artôt de Padilla, Pasquale Amato)* brachten bald wieder das italienische Programm in den Vordergrund. Nur im Monat Januar trat im Spielplan eine erfreuliche Abkehr vom Fremdländischen zutage. Es gab außer dem »Ring« von Wagner die »Meistersinger« und »Tannhäuser«, dann den »Fidelio«, »Hänsel und Gretel«, die »Lustigen Weiber« und für Schubertverehrer die »Weiberverschwörung« und

»Der treue Soldat«. Außerdem d'Alberts »Tote Augen« und Offenbachs »Erzählungen«, die zwar nicht gerade der deutschen Seele entstammen, aber auch keiner fremdländischen. Musikhistorisch interessant war die von dem Göttinger Professor *Oskar Hagen* und seinem musikalischen Bundesgenossen Dr. *Wolff* interpretierte Aufführung von Händels »Giulio Cesare«. Interessant, aber nicht auf die Dauer lebensfähig. Um so lebenslustiger ist die »Carmen«, der man es gönnt, und leider die »Mignon«, der man es nicht gönnt. Und nun die große Frage: wer ist für den deutschen Opernspielplan verantwortlich, die Operndirektoren oder das Publikum? Das Publikum ist ein vager Begriff, eine willenlose Masse. Der wirkliche Künstler hat es noch immer unterworfen. Es kommt also darauf an, daß der Operndirektor selber auch als Vermittler zwischen Kunst und Publikum Künstler sei, nicht nur Geschäftsmann; sonst ist er eben — kein guter Kunsthändler.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: Zu siebentägigen Wagner-Festspielen waren mehr als ein Dutzend Gäste herangezogen worden, deren Wert sehr unterschiedlich war. Stärkste Eindrücke hinterließen *Magda Spiegel*, *Helene Wildbrunn*, *Paul Bender*, *Heinrich Schlusnus*, *Hermann Schramm*, *Jaques Urlus* und *Otto Wolf*. Einige der einheimischen Kräfte konnten sich in vollen Ehren neben den Gästen behaupten. Die einzige Ehrung zu Strauß' Geburtstag bildete die verspätete Aufführung der »Elektra«. *Agnes Wedekind-Wendt* zeigte sich hierbei als hervorragende Beherrscherin der Titelrolle. Neben ihr sind vor allem *Emmi Senff-Thieß* als Klytämnestra und *Berthold Pütz* als Orest mit ausgezeichneten Leistungen zu nennen. Die stimmungsstarke Inszenierung *Willi Beckers* und die glänzende Lösung des Musikalischen durch *Erich Orthmann* ließen die würdige Feier zu einem der nachhaltigsten Erlebnisse der ganzen Saison werden. Neue, fesselnde Wege der Bühnenkunst wiesen Gastspiele der Wigman-Truppe und des »blauen Vogels«.

Carl Heinzen

GENUA: Aus der kürzlich verflossenen »Stagione lirica« im Carlo-Felice-Theater muß ich noch unbedingt auf deren restlos erfreuliche Darbietung italienischen Ursprungs zurückkommen, auf *Verdis »Falstaff«*, der jahrzehntelang in Italien (während er in Deutschland sporadisch immer wieder da und dort auftauchte!) in den Archiven schlummerte, bis er vor ein paar Jahren von der »Scala« zu neuem und anscheinend dauerndem Leben wiedererweckt wurde. In Deutschland wird er nie die Bühne dauernd erobern können, denn das, wodurch dieses Werk so groß ist, ist die absolute Einheit von Wort und Ton, seine Geburt aus dem Geiste der Sprache heraus; Gedanke, Sprache und Musik gleichen einer wie angegossen sitzenden elastischen »Combinaison«, die jeder Bewegung Einheitlichkeit gewährt. Das kann natürlich die beste deutsche Übersetzung nicht erreichen; man kann eine »Aida« ohne Schaden für die Musik ins Deutsche, einen »Lohengrin« recht wirksam ins Italienische übertragen, aber die sprühenden Heiterkeitskaskaden der Falstaffmusik sind nun einmal aus dem Quell der italienischen Sprache gespeist und werden an den Klippen einer deutschen Übersetzung großenteils wirkungslos versprühen. Verdi hat dieses Werk als Achtzigjähriger größtenteils hier in Genua geschrieben und damit noch kurz vor dem Grabe den Schritt vom großen Musikanten zum großen Künstler getan. Er hätte an der Aufführung hier an der Geburtsstätte seines letzten Kindes seine helle Freude gehabt. — Nun schweigen hier alle (Opern-)Flöten auf wer weiß wie lange, bis wieder ein wagemutiger Impresario sich findet, bei dem die Hoffnung, gute Geschäfte zu machen, stärker ist als die Furcht, sein (oder anderer Leute) Geld zu verlieren.

F. B. Stubenvoll

GRAZ: Zur Stunde ist noch unbekannt, ob dieser letzte Bericht über das zu Ende gehende Spieljahr der Oper nicht überhaupt der letzte auf lange Jahre hinaus bleiben werde ... Wieder ist nämlich mehr von Krisen, denn von Leistungen zu melden. Die hiesigen Theater haben in jüngster Zeit den Gemeinderat, die Landesregierung, das Parlament beschäftigt. Überall wurden schöne Worte gefunden über die Notwendigkeit, die Würde, die Erhabenheit deutscher Kunst, nicht zuletzt auch über die soziale Seite einer Einrichtung, deren Aufhören mehrere hundert Menschen brotlos machen würde. Auch über die Höhe der zu gewährenden Geldmittel wurde ernsthaft geplaudert. Der Gemeinderat sprach also: »Wir geben zwei Milliarden, wenn die Landesregierung zwei Milliarden gibt.« Die Landesregierung sprach also: »Wir geben zwei Milliarden, wenn die Bundesregierung zwei Milliarden gibt.« Der Finanzminister endlich ist über dieses vermaledeite

»Wenn« gestolpert. Da er nicht gut sprechen konnte: »Wir geben zwei Milliarden, wenn der liebe Gott zwei Milliarden gibt«, spricht er garnichts. Diese bis zum Ende der Spielzeit währende Schweigsamkeit von oben ist natürlich gleichbedeutend mit Ablehnung. Die besten Kräfte, darunter alle ersten Regisseure und Kapellmeister, haben längst anderswo unterzukommen getrachtet und der Rest mußte in die peinlichste Verlegenheit geraten, wenn man wirklich einen in letzter Stunde aufgetauchten Plan zur Tat werden ließe: das Theater zu sozialisieren, das heißt im vorliegenden Falle nicht mehr und nicht weniger, als die Leute — wie in der guten alten Zeit — »auf Teilung« spielen zu lassen. Daß sich unter solchen Auspizien der Spielplan ziemlich öde dahinschleppte, darf niemand wundernehmen. Als einzige Taten sind festzuhalten eine vollständige Neueinstudierung und Neuinszenierung des Gluckschen »Orpheus«, die vortrefflich geriet, und die österreichische Erstaufführung von Schrekers Oper »Der ferne Klang«, die heute kaum mehr an dieser Stelle Anlaß bieten kann, das »Problem Schreker« aufzurollen. Vor ein paar Jahren wäre die Sache noch anders gewesen. Es gibt bekanntlich Werke, die, ihrer Zeit vorauseilend, zu früh aufgeführt werden. Ebensogut kann es auch Werke geben, über deren Problematik man zur Tagesordnung übergegangen ist, die also unter Umständen — zu spät erscheinen können. . . .

Otto Hödel

KOPENHAGEN: Die Neuaufführungen des Kgl. Theaters beschränkten sich in der vergangenen Saison auf »Boris Godunoff« und Puccinis »Gianni Schicchi«; mit keiner der beiden hatte das Theater besonderes Glück. Puccinis Einakter wurde als Einzelstück ohne die vorausgehenden beiden ernsten und rührenden Kleinopern des Zyklus aufgeführt. Ein Mißgriff, durch den gewiß die Wirkung beeinträchtigt wurde. Am Schluß der Saison überraschte *die* neue Ministerin (sozialdemokratisch) des Unterrichtswesens das Publikum und wohl auch das Theater und seine Künstler durch einen reichlich energischen Eingriff, wobei der bisherige, sehr geschätzte Chef kurzerhand verabschiedet wurde, gleichzeitig mit Herrn *Herold* als Operndirektor. Der alleinige Direktor des Kgl. Theaters ist künftig *W. Norrie*, der sich, was die Oper betrifft, höchstwahrscheinlich in erster Reihe auf den Kapellmeister *Höeberg* stützen muß und wird.

William Behrend

LEMBERG: Der hiesige Konservatoriumsdirektor *Mieczyslaw Soltys*, der sich als Komponist von gediegenem Können eines großen Ansehens erfreut und dessen fünfunddreißigjähriges Künstlerjubiläum eben jetzt festlich begangen wurde, trat am 3. Mai, dem polnischen Nationalfeiertag, mit einem neuen Werk, der komischen Oper »Panie Kochanku« vor die Öffentlichkeit. Das nach einem Roman von J. I. Kraszewski von *Henryk Kopia* geschriebene Libretto führt uns als Hauptperson den unter dem Spitznamen »Panie Kochanku« bekannten polnischen Fürsten Karl Radziwill vor, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf seinem Schloß in Nieświež Hof hielt. Der Fürst möchte gerne die Gunst einer jungen Hofdame seiner Schwester gewinnen, ihr Bräutigam jedoch, ein junger Edelmann, mit dem der Fürst sich prozessiert hat, erfährt davon und beschließt, seine Braut heimlich zu entführen. Er kommt unter falschem Namen aufs Schloß des Fürsten und führt auch nach Überwindung zahlreicher Schwierigkeiten seinen Plan aus, das flüchtige Paar wird jedoch von der alarmierten Schloßwache eingeholt und vor das gestrenge Angesicht des erbosten Schloßherrn geführt. Die Milde und der Edelmut nehmen jedoch bei ihm überhand und er willigt endlich in den Bund des Liebespaares ein. Dieses Libretto hat Soltys schon vor zirka zwanzig Jahren in Musik gesetzt, nach einiger Zeit entsprach jedoch das Werk seinen Ansprüchen nicht mehr und er vernichtete beinahe die ganze Partitur, um die Arbeit von neuem zu beginnen. In vollkommen neuer Gestalt also erblickte jetzt die Oper das Rampenlicht und hatte großen Erfolg. Der anfänglich etwas zu monoton gehaltene erste Akt gipfelt in einem mit wahrer Meisterschaft zu einer grandiosen Steigerung geführten Finale, das sofort die großen Vorzüge des Komponisten im besten Lichte zeigt. Die zwei weiteren Akte, die ebenfalls durch ausgezeichnete Finales gekrönt sind, füllt eine durchaus gute und sehr ansprechende Musik, die allgemeinen Beifall fand. Mit besonderer Liebe behandelt Soltys die Chor- und Ensembleszenen, versteht es jedoch auch die Solopartien überaus interessant zu gestalten. Die Harmonisierung und Instrumentation sind in jeder Beziehung mustergültig und zeigen die Hand des gereiften Meisters. Die Oper fand am hiesigen Stadttheater eine sehr gute Aufnahme, und die Gunstbezeigungen des Publikums galten sowohl dem Komponisten wie auch den Darstellern und der szenischen Aufmachung. Die

musikalische Leitung hatte der ausgezeichnete Dirigent *Josef Lehrer* inne, der keine Mühe sparte, um das Werk vollkommen zur Wiedergabe zu bringen. Getreulich standen ihm sowohl das Orchester wie auch der Chor und die Solisten zur Seite. In der historisch getreuen Maske des Fürsten Radziwill trat der junge, mit einer sehr schönen Stimme begabte Baritonist *Zenon Dolnicki* auf, die zwei Frauenpartien hatten die Sopranistinnen *Helene Lipowska* und *Sidonie Rotowska*, deren Stimme besonders klangreich und schön ist, inne. Weiter wären noch zu nennen die Herren *Romuald Cyganik*, *Franz Bedlewicz*, *M. Martini* u. a. Die Regie führte mit viel Geschick Herr *Mikolaj Lewicki*. Sehr schöne neue und stilvolle Dekorationen und Kostüme vervollständigten das Ganze. Lemberg besitzt in Soltys eine Persönlichkeit, die für die Musikkultur außerordentlich viel getan hat und sich sowohl als Erzieher zahlreicher Musikschüler wie auch als Interpret und Komponist überaus große Verdienste erworben hat.

Alfred Plohn

PRAG: *Das Prager Musikfest*. Die dramatischen Veranstaltungen, die das Fest begleiteten, hatten vielleicht stärkere Akzente als die Orchesterkonzerte (siehe Konzertbericht). Die hochinteressante Uraufführung von *Schönbergs* Monodram »Erwartung« im Deutschen Theater, die prachtvollen Neuinszenierungen im Tschechischen Nationaltheater boten starke Eindrücke. Schönbergs »Erwartung« wird wohl in der Geschichte der Oper eine Rolle spielen. Ein Drama (Text von Maria Pappenheim*), ohne Handlung, in dem eine Einzelperson in höchster Ekstase ein tragisches Erlebnis spiegelt. Die Musik ist grandiose Vielstimmigkeit, die unaufhörlich strömt, ohne Periodisierung, figural ohne thematische Verarbeitung und mit einer instrumentalen Mischung, die die Seelenstimmung trifft. Also technisch etwas Bekanntes. In der Kammermusik, in der Sinfonik und auch im Oratorium wird so ein Partiturbild als ein physiologisches bezeichnet. Neu ist nur die ungeheuer dichte Konzentrierung auf einen Seelenzustand und die musikalische Ausdrucksintensität, die die literarische Fundierung überhaupt vergessen läßt. Für *Zemlinsky*, die *Gutheil-Schoder* und das Orchester ist jedes Wort der Bewunderung zu gering. Der Enthusiasmus für das Schönbergsche Werk war snobistisch, wie der geschwollene Versuch einer pathetischen Einführung. Die darauffolgende deutsche Uraufführung von *M. Ravels* musikalischem Scherz »Die spanische Stunde« fiel ein wenig ab.

Das *Smetana-Gedenkjahr* veranlaßte — im Rahmen um das Orchestermusikfest — die in überaus stilvollen Wiedergaben neugeschaffenen Smetana-Opern aufzuführen. Hier wurde insbesondere den Gästen aus dem Ausland klar, daß der bodenständige Stil sich in eklatanter Weise von der europäischen Singspielauffassung unterscheidet. Die Lustspielopern »Die verkaufte Braut«, »Das Geheimnis«, »Der Kuß«, »Die beiden Witwen«, wie die ernsten Werke »Dalibor«, »Libussa« verursachten allgemein tiefgehende Bewunderung. Es ist doch etwas Eigenes, wenn drei besondere scharfgeistige Begabungen wie der Dirigent *Otokar Ostrčil*, der Regisseur *F. Pujman* und der Maler *J. Kysela* in seltener Harmonie und mit modernstem Gefühl aus dem Geiste der Musik Werke nachschaffen, die den fremden Musiker von heute ebenso berühren wie wohl die fortschrittsfreudigen Zeitgenossen Smetanas von anno dazumal. Über die Stilinterpretation wie über die technische Gestaltung von *Fibichs* Melodram »Pelops Brautwerbung«, *A. Dvořáks* »Rusalka«, und die neueren Opern: *J. B. Foersters* »Eva«, *Otokar Zichs* »Schuld« und *Leoš Janáčeks* »Kata Kabanowa« wird hier in nächster Zeit in einem anderen Rahmen zu lesen sein. Die Opern waren gut ausgewählt, denn jeder einzelne dieser Tonsetzer ist entschieden eine Individualität.

Erich Steinhard

RIGA: Eine der besten Aufführungen der Lettländischen Nationaloper ist Mozarts »Entführung aus dem Serail«. Die Gesangsleistungen sind durchweg gute, die szenischen Bilder lebhaft und grotesk-launig, die Handlung ist in stetem Fluß gehalten. *Ada Benefeldt* als Konstanze, *Janis Needra* als Osmin, *Natalie Uhland* als Blondchen, *Karl Nicis* als Pedrillo erfreuen sowohl vokal wie mimisch. Sehr reizvolle Dekorationen schuf *Ludolf Libert*, ein sehr begabter junger Künstler. Alles in allem — eine eindrucksvolle und einheitliche Gesamtleistung unter Leitung von Kapellmeister *Medin* und Regisseur *Melnikow*. Weniger befriedigende Eindrücke hinterließ Mussorgskijs »Boris Godunoff«. Man hatte dieses Werk des genialen Russen in einer unverständlichen Weise zurechtgestutzt und einen Torso auf die Bühne gebracht, der einen Gesamteindruck nicht ermöglichte. Solch rigo-

*) Kl. A. Univ.-Edition, Wien.

rose Kürzungen können nicht anders als eine Verfälschung des Kunstwerkes gewertet werden. Man hatte der Aufführung eine Neuinstrumentierung durch *Emil Melngailis* nach dem Mussorgskijschen Originalklavierauszug zugrunde gelegt. Dieses Experiment, denn ein solches war es immerhin, vermochte nicht zu befriedigen. Wohl hatte man Melngailis die Ausmerzung der Korssakoffschen »Verbesserungen« zu danken, doch konnte die Instrumentation selbst, dort, wo sie nicht Korssakoff war, nicht überzeugen. *Adolf Kaktin* als Boris war bewunderungswürdig, vielleicht wäre stellenweise etwas weniger äußeres Spiel mehr gewesen. Der Bassist Needra als Warlaam war sehr gut, doch übertrieb er ein wenig. Die Chöre unter Leitung von *Josuus* klangen gut, die Gesamtleitung unter Kapellmeister *Reiter* war sicher und umsichtig.

Alexander Maria Schnabel

ROSTOCK: Die zweite Hälfte der Spielzeit brachte *zwei Uraufführungen*, zwei bedeutungsvolle Erstaufführungen und einige wichtige Neubearbeitungen und Gastspiele. »*Das verfemte Lachen*«, ein höfisches Spiel in drei Aufzügen von Beatrice Dovskij, Musik von *Fritz Cortolezis*, ist eine entzückende moderne komische Oper auf Grund eines nach Form und Gehalt trefflichen, szenisch eigenartigen und grundmusikalischen Textbuches. Schauplatz: das dänische Jagdschloß Hirschholm im Jahr 1722. Alle Lustbarkeit ist am Hofe des puritanisch erzogenen Kronprinzen Christian verfemt. Seine neuvermählte lebensfrohe Frau, die deutsche Prinzessin Sofia, bringt mit Hilfe ihres Hoffräuleins Tyrelyre und des Hofkapellmeisters Lerchenfeld das Lachen wieder zu Ehren. Das Schloßgespenst der »blauen Frau«, das zu Verkleidungen und Ränken herhalten muß, gibt Anlaß zu lustigen Verwicklungen, die im dritten Akt ihre glückliche Lösung finden. Silberhelles Lachen flimmert im Mittelpunkt der Handlung und Musik wie die der Silberrose im Rosenkavalier. Dänische Volksballaden sind eingewoben. Ein Zwiegesang der zierlich jubilierenden Tyrelyre mit ihrem Verlobten, dem Kapellmeister Lerchenfeld, Menuett und Walzer, Sehnen, Suchen und Seligkeit des kronprinzlichen Paares, das unter dem aufgezwungenen Lose, ein Beispiel der Enthaltsamkeit zu sein, schwer seufzt und endlich befreit aufatmet, bieten dem Komponisten dankbarste Vorwürfe. Eigenartig ist die Verwendung des kleinen Orchesters von 25 Mann, einschließlich Klavier. Der Orchestersatz ist meist wie Kammermusik in kunstvoll variierten Formen, z. B. Fugen, Sarabanden, Menuett und Gavotte gehalten und mit konzertierenden Einzelstimmen reich ausgestattet. Die Singstimmen schweben selbständig über dem feinen Gewebe, das sie nirgends deckt. Handlung, Szenenbild und Musik fesseln von Anfang bis zum Ende. Cortolezis hat die kleine Zahl wertvoller komischer Opern um ein anmutiges Stück bereichert und wird überall, wo empfängliche und unbefangene Zuhörer sich vor dem Vorhang versammeln, denselben außergewöhnlichen Beifall finden wie bei der vorzüglich gelungenen Rostocker Uraufführung.

Karl Bleyle, der mit dem »Hochzeiter« im Herbst bereits großen Erfolg hatte (vgl. »Musik« XVI, Heft 5, S. 365), kam im April zum zweiten Male mit der *Uraufführung* des »*Teufelsstegs*« zu Gehör. Die Handlung spielt im 16. Jahrhundert zur Zeit der Gegenreformation in einem österreichischen Alpendorf. Die Protestanten, darunter der junge Martin, werden als Ketzer verfolgt. In den drei Aufzügen erleben wir Flucht und Verfolgung vom Dorfplatz über das Grenzwirtshaus zum Hochgebirge. Martin und seine Braut, der der Schloßvogt nachstellt, entkommen über den gefährlichen Teufelssteg in die Schweiz. Aus der Ferne verkündet ein Jauchzer des Burschen seine Rettung, die Verfolger haben das Nachsehen. Die Handlung ist einfach aufgebaut und straff gegliedert. Der Musiker untermalt die Vorgänge wirkungsvoll. Gewittersturm setzt am Schlusse des ersten Aktes ein und tobt die ganze Nacht ums Wirtshaus. Auf der Hochalpe Morgendämmerung und strahlender Sonnenaufgang, idyllisch pastorale Stimmung mit Hirtenschalmei: aus Nacht zum Licht! Der unheimliche Spuk des Teufelsstegs, über den seit Menschengedenken niemand heil hinüberkam, lebt in dem Bericht des Hirten, der sich weigert, das Paar zu führen, auf. Die Liebe Martins und Evas bringt lyrische Ruhepunkte, die im Zwiegesang des dritten Aktes ihren Gipfel erreichen. Zu sinfonischen Sätzen gibt ein Zwischenspiel bei offener Szene im ersten Akt und das Vorspiel zum dritten Akt Anlaß. Eine humoristische Schneiderszene zu Anfang des zweiten Aktes weist den Weg zur komischen Oper, den Bleyle nach dem bereits 1917 vollendeten Teufelssteg im »Hochzeiter« so erfolgreich beschritt.

Händels »Rodelinde«, das hohe Lied der Gattentreue aus der langobardischen Geschichte, wurde auf Grund der von *Oscar Hagen* über-

setzten und neugestalteten Partitur mit tiefer Wirkung aufgeführt. Hagen leitete die abendliche Aufführung in einer Morgenfeier durch einen geistvollen, mit Musik erläuterten Vortrag über das Wesen der Händeloper ein und sicherte dadurch dem Werke volles Verständnis.

Die Erstaufführung des »Liebesverbots« von Richard Wagner erwies die unverwüstliche Lebenskraft dieses feurigen Jugendwerkes, das von großer Bühnenwirkung ist. Das günstige Urteil, das Edgar Istel in seiner gründlichen Abhandlung über die Partitur in der »Musik«, VIII. Jahrg. Heft 19, fällte, wird vollauf bestätigt. Vor allem überrascht der motivische Bau, worin das »Liebesverbot« den »Rienzi« übertrifft. Bisher standen die »Feen« und der »Rienzi« unvermittelt nebeneinander; das »Liebesverbot« ist ein notwendiges Übergangsglied in der Entwicklung des Wagnerschen Stils. Geradezu meisterhaft ist die Verdichtung des Shakespeareschen Lustspiels »Maß für Maß« zum Textbuch. Die vorzüglich inszenierte, lebensprühende Aufführung rief bei den anfangs mißtrauischen Zuhörern hellen, jubelnden Beifall hervor. — Der »Tannhäuser« wurde auf Grund der endgültigen Fassung der Partitur und mit wesentlichen Ergänzungen, z. B. im Schlußsatz des zweiten Aktes (Elisabeths Fürbitte), neu eingeübt und ausgestattet. Der erste und zweite Akt gelangen stilistisch ausnehmend gut, während die Inszenierung des dritten Aktes allzusehr von Wagners wohlbedachten Vorschriften abwich und fernliegende Mystik in das Werk hineingeheimnißte. Trotzdem war der Gesamteindruck überwältigend. Auch die »Lustigen Weiber« Nicolais erfuhren eine anmutige Neubelebung im Shakespeareschen Geiste. — Als Gäste kamen *Richard Schubert*, *Adolf Schöpflin* und *Frieda Leider*. Wagners Todestag wurde durch die »Götterdämmerung« gefeiert; dem Gedächtnis Händels (23. Februar) galt eine Wiederholung der »Rodelinde«. Zum 60. Geburtstag von Richard Strauß hat u. a. die Rostocker Erstaufführung der »Elektra« stattgefunden. Mit dem Ertrag einer Siegfried-Aufführung trat Rostock hilfsbereit sofort für das abgebrannte Neustrelitzer Theater ein: ein schönes, nachahmenswertes Beispiel des Gemeinsamkeitsgefühls zwischen nachbarlichen Bühnen! Für den mit dem 1. März ans Charlottenburger Opernhaus berufenen Kapellmeister *W. Freund* wurde *Karl Schmidt-Belden* verpflichtet, der sich mit der »Götterdämmerung« gut einführte. Die beiden *Uraufführungen* fanden unter Kapellmeister *Karl Reise* statt. Für die durchweg hervorragende Spielleitung ist *Otto Krauß* verantwortlich, der mit Ende der Spielzeit nach Nürnberg geht.

Wolfgang Golther

WEIMAR: Unsere Oper ist sanft entschlafen. Man ruht auf längst verwelkten Lorbeeren aus und spielt mit bewundernswerter Zähigkeit ein Repertoire ab, das sich in ganz Deutschland nur das Weimarer Publikum gefallen läßt. Im letzten Vierteljahr fanden sage und schreibe zwei (!) Neueinstudierungen statt, von denen die eine (»Oberon«) nicht viel von sich machte. Vor allem enttäuschte — wie so oft — die Einrichtung und Spielleitung von *Maximilian Moris*, der für die Naivität des Weberschen Wunderreiches weder Phantasie noch vollendeten Geschmack besitzt. Der begabte junge Dirigent *Ferdinand Herz* brachte eine bemerkenswerte Aufführung der »Butterfly« heraus, die in der Titelrolle die für solche Partien vollendet eingestellte *Priska Aich* in vollstem Glanze zeigte. Eine Wiederaufnahme des »Othello« gab *Willy Zilken* aus Leipzig (Othello), *Friedrich Strathmann* (Jago) und *Elsbeth Bergmann* (Desdemona) Gelegenheit, sich in ihren Glanzrollen zu zeigen.

Otto Reuter

KONZERT

AACHEN: *(Bach-Fest)* Wie in früheren Jahren, so fanden auch dieses Mal die städtischen Konzertveranstaltungen ihre Krönung durch eine Reihe von Festaufführungen, deren Gegenstand heuer Johann Sebastian Bach war. Generalmusikdirektor *Peter Raabe* wies in einem einleitenden Vortrag auf den eigentümlichen Charakter der Feier hin, die kein rauschendes Musikfest, sondern eine stille Einkehr bei Bach, eine Vertiefung in sein Werk, ein Beugen vor seiner Größe und ein Bekenntnis zu seiner überzeitlichen Bedeutung sein sollte. Die ruhmreiche Chortradition der Stadt läßt es selbstverständlich erscheinen, daß das Aachener Bach-Fest in erster Linie den städtischen Chor beschäftigen würde. Raabe wußte, was er seinem Chor zutrauen durfte, als er sich den drei größten Werken Bachs zuwandte, der Hohen Messe und den beiden Passionen. In der Tat hat der Städtische Gesangverein, der heute wieder ein glänzendes, musikalisch zuverlässiges Instrument geworden ist, die Aufgabe in schönster Vollendung erfüllt. Bewundernswert war die Aufführung

der Hohen Messe, an Reinheit des Stils, Geschlossenheit und Klarheit der Linien wohl alle hier vorangegangenen Aufführungen übertreffend. Zum erstenmal erklang hier das früher gestrichene zweite Kyrie, das in seiner starr einherschreitenden Wucht dem ersten an Kraft des Ausdrucks fast gleichkommt. Die großen Fugen des Gloria und Kredo werden vom Chor virtuos genommen. In ungeheurem Glanze leuchtet das Sanktus auf. — Nachdem ein zweiter Abend der Instrumentalmusik gewidmet war, folgte eine ebenso treffliche Aufführung der Johannes-Passion. Die hier fast alljährlich gesungene Matthäus-Passion beschloß das Fest. Als Solisten waren hervorragend beteiligt: *Eva Bruhn, Maria Philippi, August Richter, Fred Drissen, Gisela Derpsch, Hermann Schey, Amalie Merz-Tunner, Alfred Kase, Betty Franken-Schwabe, Fritz Dietrich, Heinrich Boell.*
In ideellem Zusammenhange mit der städtischen Veranstaltung stand noch ein Bach-Klavierabend von *Elisabeth Knauth* und ein historischer Festgottesdienst in der Christuskirche, dessen musikalischen Teil der Bach-Verein unter *Rudolf Mauersberger* bestritt.

W. Kemp

BARMEN-ELBERFELD: Die im letzten Winter aufgenommenen Sonntag-Morgen-Feiern mit Werken alter Meister fanden unter *Hermann v. Schmeidels* im Intimen besonders glücklicher Hand auch diesmal viel Beifall. Von den größeren Veranstaltungen wäre ein Besuch des *Berliner Domchors* und ein zweites Gastspiel des *Kölner Gürzenich-Orchesters* unter dem großzügigen *Hermann Abendroth* zu nennen. Zum fünfzigjährigen Jubiläum des Barmer Orchesters erschien *Erich Kleiber* mit dem üblichen Festspielprogramm (Beethoven-Wagner) an der Stätte früherer Triumphe. Für regelmäßige Kammermusikpflege sorgte neben bekannten Vereinigungen (zuletzt *Klingler*) das *Schoenmaker-Quartett* in einem technisch, klanglich und geistig auch auswärts vielfach gerühmten Spiel. An Pianisten feierte man *Elly Ney* und, mit ziemlichem Abstand, *Eugen d'Albert.* Unter den Gesangsgrößen haben *Amalie Merz-Tunner* und *Karl Erb* eine dankbare Gemeinde. In jüngster Zeit hat *Norbert Moro* durch Wärme, Kultur und intelligenten Gebrauch seines schönen Baritons bei verschiedenen Gelegenheiten mit Erfolg um Anerkennung geworben.

Walter Seybold

DORTMUND: Was unser Musikleben bietet, ist nach wie vor gekennzeichnet durch die intensiven nachschaffenden Leistungen *Wilhelm Siebens*, der mit unserem trotz starker Inanspruchnahme überaus tüchtigen Orchester Älteres und Neueres stets sehr gut besuchten Sälen übermittelt. Ganz besonderen Dank verdienten ein Beethoven- und ein Brahms-Konzert mit dem »Musikverein«. Gute Eindrücke hinterließ wieder der hier zu Gast weilende »Berliner Domchor« unter *Hugo Rüdel.* Das gleiche gilt von dem vorzugsweise in a cappella-Chören erfreuenden »Madrigalchor«, den *Carl Holtschneider* leitet, weniger von einer Aufführung der »Matthäus-Passion« unter gleicher Leitung. Ausgezeichnetes leisteten der »Dortmunder Männergesangverein« (Dirigent: *Albert Lamberts*) mit prächtigen Chören von Kämpf u. a. und der »Lehrergesangverein« (*Hermann Dettinger*), zumal mit dem gehaltvollen »Requiem« von Kaun. Von Klavierkünstlern hörte man *Eugen d'Albert*, der viel und schnell spielte, *Walter Gieseking* mit einem fesselnden Programm und feinfarbiger Ausführung und *Télémaque Lambrino*, dessen Spiel sehr beachtenswert, dessen Wesen aber etwas nervös war (er schien verstimmt über den leeren Saal und beschwerte sich am Flügel über zwei Damen, die den Raum verließen). Von Geigern ließen sich *Adolf Busch* und *Joan Manén* hören und wurden mit Begeisterung aufgenommen. Im Gesang hatten *Kirchhoff, Max Kraus, Amalie Merz-Tunner* und *Kurt Finkgarden* vollen, unbestreitbaren Erfolg. Schließlich spielten folgende ausgezeichnete Kammermusikvereinigungen, was meist das Verdienst unseres »Philharmonischen Vereins« war: Amar-, Budapester-, Busch- und Rosé-Quartett, sowie die Münchener »Vereinigung für alte Kammermusik«.
Das erste Orchesterkonzert der »Dortmunder Musikwoche« brachte unter *Siebens* großzügiger Führung Werke von Rudolf Mengelberg, Jokl und Manasse, vor allem aber die prachtvolle, von echter Musik erfüllte 2. Sinfonie, op. 15, des Berliner Komponisten *Max Trapp*, der sich freudigen Beifalls und Hervorrufs erfreuen durfte, zur besten Geltung. Das *Havemann-Quartett* spielte an einem Vormittag anregende Werke von Pfitzner und Kaminski, während das Hauptkonzert am Abend die gewaltige, bedeutende »Natursinfonie« von Hausegger unter der zielbewußten Leitung des Tondichters, der ihr auch einen objektiv einführenden Vortrag

gewidmet hatte, intensiv übermittelte und mit dem großen, wirkungssicheren »Tedeum« von Walter Braunfels schloß, von *Sieben* großzügig und temperamentvoll erfaßt. Als Solisten gaben *Amalie Merz-Tunner* und *H. Depser* hierbei ihr Bestes. *Theo Schäfer*

GENUA: Es ist sonderbar: Italien, das Vaterland von Paganini, hat zur Zeit keinen Geiger von Weltgeltung aufzuweisen. (Von *Arrigo Serato* und *Armida Senatra* hört man seit Jahren nichts mehr.) Was sich sogar in Mailand hören läßt, ist (außer *Busch*, der dieser Tage dort unter seines Bruders Leitung das Beethoven-Konzert spielen wird) das Heer der landläufigen Virtuosen mit leicht (oder stark) tschecho-jugoslawischem Einschlag à la Kubelik, deren Kunst ja dem Naturell des großen italienischen Publikums so nahe verwandt ist. Hierher gehört leider auch der Cellomeister *Földesy*, der vom rührigen »Giovane Orchestra di Genova« (das übrigens gar kein Orchester ist, sondern eine Art Konzertkonsumverein) für ein hiesiges Konzert gewonnen war. Er führte sein Instrument in allen Gangarten der hohen Schule der Geläufigkeit mit stupender Technik vor, so daß man vor lauter Bewunderung innerlich gar nicht recht warm werden konnte. Was man hier öfter antreffen kann, sind recht tüchtige, ernste Kammergeiger (hinwiederum ist mir noch kein italienisches Quartett von Rang bekannt geworden), die meist mit Vivaldi, Veracini oder Locatelli beginnen und über Beethoven, Schumann oder Schubert dann bei César Franck oder Grieg landen. So veranstaltete die G.U.M. (Gruppo Universitario Musicale) zwei wohlgelungene Sonatenabende, die besonders dem Neapeler Geiger *Cantani* Gelegenheit gaben, sich u. a. in einer beachtenswerten neuen Sonate des Genuesers *Barbieri* als ernststrebenden Künstler zu zeigen. Auch das einheimische Sonatenehepaar *Centurini-Doneddu* machte sich mit einem Händel-Schumann-Franck-Abend alle Ehre. Zum Schluß seien noch die nach langen Geburtswehen (bei denen besonders ein junger kunstbegeisterter und opferfreudiger Patrizier, *Attilio De Lucchi* erfolgreiche Hilfe leistete) zustande gekommenen »Concerti Sinfonici« im Carlo-Felice-Theater erwähnt. Der Abend, den ich hören konnte, brachte (in fast allzu buntem Wechsel) ein reiches Programm, dessen Angelpunkte die Pastorale und das (leider durch übergroßes Brio ein gut Teil seiner Monumentalität einbüßende) Meistersingervorspiel bildeten. Den »Zauberlehrling« von Dukas spielte der größtenteils aus jugendlichen Kräften bestehende (nur leider bald nicht mehr bestehende) Orchesterkörper so flott, daß er zur Strafe wiederholt werden mußte (!). — Liederabende, Oratorienaufführungen (vor kurzem hatte die *Missa Solemnis* in Rom ihre *erste* (!) Aufführung in Italien), Chorkonzerte gibt's in diesem Lande der geborenen Sänger fast gar nicht. Und den Caruso haben hierzulande weniger Menschen gehört als in Deutschland, weil er in seiner großen Zeit immer auswärts sang.
F. B. Stubenvoll

HALLE: In der Reihe der Philharmonischen Konzerte bildeten ein Romantiker-Abend (Mendelssohn-Schumann), in dem *Max Pauer* das g-moll-Konzert Mendelssohns in ungeahntem Glanze leuchten ließ, und die Aufführung der »Neunten« von Beethoven die beiden Schlußsteine. *G. Göhler* war ein verständnisvoller Ausdeuter. Mitglieder der Robert Franz-Singakademie, der Singakademie und des Männergesangvereins 1911 sangen den Schlußchor sehr wirkungsvoll. Unter den Solisten ragten *Berta Schelper* (Dessau) und *Julius v. Raatz-Brockmann* hervor. Der Letztgenannte zeigte außerdem in einem Liederabend, daß er zu den Auserwählten gehört, sang im 10. Philharmonischen Konzert Mahlers Kindertotenlieder und brachte sie zu ergreifendster Wirkung. Göhler dirigierte seine in einfachen edlen Linien gehaltene »Heldenklage« und Mahlers »Fünfte«. Es war ein großer Erfolg, den er damit errang. *Adolf Busch* spielte unvergleichlich mit *Rudolf Serkin* Bach, Mozart, Beethoven und Schubert. *H. J. Moser* ließ sich in der Saison mehrmals hören. Sein Bestes gab er in Beethoven-Liedern. Interessant war es, ihn auch als Komponisten kennen und schätzen zu lernen. Seinen Männerchor »Freya« mit Blasinstrumenten wurde vom Lehrergesangverein unter *Alfred Rahlwes* aufgeführt und gefiel. Unser Hallescher »Domchor«, der Stadtsingchor unter Leitung von *Karl Klanert* gab zwei Konzerte mit weltlichem Programm. Klanert hat den Chor auf eine stolze Höhe gebracht. *Martin Frey*

HEIDELBERG: Die *Nordische Musikwoche* (11.—16. Juni) unter dem Protektorat der Stadt und Universität — hier sei besonders der erfolgreichen Bemühungen des kunstverständigen Bürgermeisters *Dr. Drach* gedacht — umfaßte einen Sonatenabend, zwei Orchesterkonzerte, eine Kammermusikauf-

führung, ein Kirchenkonzert und einen Liedermorgen. Als Leiter ihrer Werke waren erschienen *K. Atterberg* (Stockholm), *L. E. Hafgren* (Göteborg), *R. Kajanus* (Helsingfors) und *C. Nielsen* (Kopenhagen). Ihnen schlossen sich als weitere hiesige Dirigenten *Dr. Poppen* und *Radig* an. Außerdem hatten sich noch mehrere nordische Komponisten von aufgeführten Werken eingefunden. Im ersten Abend fesselte eine dreisätzige Sonate des Finnländers *Toivo Kuula* durch packende Leidenschaftlichkeit und blühende Melodik mit nationalem Toneinschlag. Bedeutungslos dagegen erschien die in konventionellen Bahnen sich bewegende Sonate op. 24 von E. Sjögren, während Griegs längst bekanntes op. 45 zweckmäßig durch eine Schöpfung aus der Gegenwart hätte ersetzt werden müssen. Die drei Sonaten wurden von *H. Diener* (Violine) und *W. Rehberg* vollendet dargeboten. In den Orchesterkonzerten errang der Neuromantiker Finnlands R. Kajanus mit einer thematisch fein durchgeführten vornehmen Sinfonietta (op. 16) vollen Erfolg, desgleichen mit der 5. Sinfonie von Sibelius, dessen längst gewürdigte Kunst edelste Heimatkunst ist. Atterbergs 3. Sinfonie schildert in freier Form Meeresstimmungen und darf als glänzendes Beispiel tonmalerischen Könnens gelten. Alle Ausdrucksmittel ruft der kühne Komponist auf, der lebhaftesten Beifall einheimste. Eine Orchestersuite »Norwegiana« von Sverre Jordan litt unter einer gewissen Monotonie, vermochte auch nicht die benützten Momente Kunst- und Volksmusik organisch ineinander zu schweißen. Angenehm dagegen fiel die geschickte Instrumentation im dritten Satz auf. Ein poetisch warm empfindender und satztechnisch sehr gewandter Tondichter ist Lill Erik Hafgren, der drei duftige Gesänge mit Orchester und zwei Sonette für Frauenchor mit Klavier beisteuerte, welch erstere berückend schön von der Schwester des Komponisten, *Lilly Hafgren*, gesungen wurden. Als trefflicher Wort- und Tondichter legitimierte sich Ture Rangström mit zwei Notturnos für Sopran und Orchester. Radig, der diese wie auch die »Norwegiana« dirigierte, löste seine Aufgabe mit großer Umsicht. Vorwärts drängend und erfüllt von reformatorischen Ideen spricht der Däne C. Nielsen eine hochinteressante Tonsprache, imponierend in seinem Instrumentalwerk, der humorvollen Suite a. d. Musik zu dem Märchendrama »Alladin«, wie in seinem gewaltigen Hymnus amoris für Soli, Chor und Orchester. »Avalon« für Sopran und Orchester von P. Gram und die stimmungsvolle Szene »Saul« für Bariton und Orchester von Raasted vervollständigten das Programm des zweiten Orchesterkonzerts. Die drei zuletzt genannten Werke standen unter der Leitung von Dr. Poppen, der sich in ausgedehntester Weise um das Gelingen des Festes verdient machte. Frau *Lobstein-Wirz* (Sopran), *Dr. Rosenthal* (Bariton), *Schlatter* (Baß) und *Graarud* (Tenor) bewährten sich als zuverlässige Solisten. Der *Kammermusikabend* brachte u. a. ein Streichquartett (op. 56) von Sibelius und zwei Werke des kürzlich verstorbenen Dänen Hested: ein Streichquartett in f-moll (op. 33) und die Tanzmusik für Frauenchor und Klavier zu vier Händen, op. 28, durchweg wertvolle Tongebilde mit nordischem Kolorit. Ausführende der Instrumentalstücke waren die Herren des bekannten *Amar-Quartetts*. Rückhaltlose Anerkennung durfte das *Kirchenkonzert* erfahren. Frohes Musizieren in der Weise Händels bekundete ein ausgezeichnetes Orgelkonzert mit Klavier und Streichern von Emborg, mit feinfühliger Registrierung und sicherem Spiel im Solopart, ausgeführt von dem dänischen Organisten Raasted, der auch der Ciacona von Eggen und einem stimmungsvollen Präludium mit Fuge in fis-moll zu eindringlicher Wirkung verhalf; zwei Messesätze für vier- bis sechsstimmigen Chor a cappella des genannten Organisten dürfen als wesentliche Bereicherung der musica sacra gewertet werden. *Marta Adam* sang geistliche Lieder von den Finnländern Kuula, Merikanto und Selim Palmgren, die den besten Eindruck machten. Zwei Psalmen von Grieg für gemischten Chor und Baritonsolo, von denen der eine in der Komposition verfehlt schien, hätte man gerne missen können. Der größte Meister des Nordens hätte, wenn überhaupt erforderlich — er ist in Deutschland ja längst anerkannt — durch andere Schöpfungen vertreten sein müssen. Der *Liedermorgen* vermittelte fast lauter bei uns unbekannte Lieder am Klavier von Liljefors, Sinding, Lange-Müller, Melartin, Merikanto, Lie, Hurum, Bendix, Jordan, und zum Beschluß drei Duette für Mezzosopran und Bariton von Emborg, mit wenigen Ausnahmen höchst beachtenswerte Erzeugnisse der verschiedensten Gattung. Die Altistin *M. Adam* mit ihrer klangvollen, weit in die Tiefe reichenden Stimme, Graarud mit seinem leicht ansprechenden, sympathischen Tenor und der Meistersänger W. v. Zeuner-Rosenthal mit seinem kraftgesättigten Bariton und seiner kaum zu überbietenden Gestaltungskunst ver-

einigten sich mit ihrem Partner am Flügel, Dr. Poppen, zur Erreichung zum Teil ergreifender Interpretationen. — Rühmend sei des städtischen Orchesters, des *Bach-Chors*, der *Madrigalvereinigung* und des umfangreichen *Knabenchors* gedacht, die sich unermüdlich in den Dienst der guten Sache stellten. Zwischen Nordländern und Deutschen herrschte ein herzlicher Verkehr, der sich besonders in den sinnig arrangierten vergnüglichen »Anhängen« des Festes kundgab.

Karl August Krauß

LEIPZIG: Die Konzertsaison ist zu Ende. Man erwartet dieser Tage die Ernennung des neuen Konservatoriumdirektors,*) und es ist der Wunsch aller, die die Leipziger musikalische Kultur noch für innerlich gesund und produktiv halten, daß eine künstlerische Persönlichkeit gewonnen werden möge, die über ihren unmittelbaren Wirkungsbereich hinaus frische Impulse in das Musikleben bringt. Das Leipziger Konservatorium könnte für die künftige Gestaltung des Musikbetriebs eine beträchtliche Bedeutung gewinnen, wenn das von *Walter Davisson* trefflich geschulte Orchester des Instituts etwa die Funktionen eines zweiten Orchesters der Stadt übernähme. Wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten ist das bisherige zweite (philharmonische) Orchester, das künstlerisch unzulänglich war, aufgelöst worden. Die Konservatoristen würden also mit Antritt der Nachfolge dieser Körperschaft vor Aufgaben gestellt werden, deren Durchführung zugleich die Erfüllung eines wichtigen pädagogischen Programms bedeuten würde, z. B. Aneignung einer Orchesterroutine durch den Theaterdienst. Die Leipziger Musikgesellschaften, etwa die *Philharmonie* und der *Riedel-Verein* würden sich auf diese Weise der Notwendigkeit enthoben sehen, andauernd mit unzulänglichen künstlerischen Mitteln zu arbeiten; künstlerisches und materielles Defizit würde ihnen in Zukunft erspart bleiben. Einen ganzen Komplex von praktisch-musikalischen Problemen findet der neue Direktor des Konservatoriums vor. Natürlich kann die Lösung nur einem Manne gelingen, der nicht bloß ein geschickter Organisator ist, sondern auch ein schaffender oder nachschaffender Künstler von Rang.

Hans Schnoor

*) Inzwischen hat die Ernennung *Max Pauers* zum Direktor des Konservatoriums stattgefunden.

LEMBERG: In seiner Bach-Biographie sagt André Pirro: »Die h-moll-Messe ist ohne Zweifel das am schwersten aufzuführende Werk Bachs ... Nur bei einzelnen Chören, z. B. der Berliner Singakademie und dem Leipziger Riedel-Verein, gehört sie zum festen Bestandteil des Repertoires, überall sonst ist eine Aufführung des Werkes ein musikalisches Ereignis ersten Ranges, das nur unter den größten Opfern und Mühen zustande kommt.« Die immensen Schwierigkeiten schreckten *M. Soltys* nicht zurück und nach *zweijähriger* mühsamer Vorbereitung überraschte er uns mit einer überaus gelungenen Wiedergabe dieses Werkes, die zugleich überhaupt die *erste* in Polen war. Das Soloquartett bestand aus den Damen *Lotte Leonard*, *Maria Philippi* und den Herren *Anton Kohmann*, *Hermann Schey*. Die in jeder Hinsicht ausgezeichneten Leistungen dieser vier Künstler gaben der ganzen Aufführung Glanz und bildeten das Entzücken sämtlicher Zuhörer. Die Chöre und das Orchester erfüllten ihre schwierigen Aufgaben sehr gut, die Violinsoli spielte *M. Wolfsthal*, an der Orgel saß *Adam Soltys*. Das imposante Werk gelangte *dreimal* zur Wiedergabe, davon das erstemal in der Elisabeth-Kirche vor 5000 Zuhörern. Das Publikum folgte mit größter Aufmerksamkeit und andachtsvoll den einzelnen Teilen des Werkes und überschüttete sowohl die Solisten wie auch den Leiter mit Beifall.

Alfred Plohn

NÜRNBERG: (*Pfitzner-Woche.*) Durch die *Uraufführung des Violinkonzertes* (op. 34) (Verlag Adolph Fürstner, Berlin) wurde die Nürnberger Pfitzner-Woche zu einem Ereignis von allgemeinem Interesse. Dieses Konzert ist in Pfitzners Schaffen eines der stärksten Dokumente für die Bedeutung seiner »Einfallstheorie«. Hier siegt das Melodische auf der ganzen Linie und der Geiger kann sich wieder einmal als Solist fühlen. Die äußere Form des Werkes ist einsätzig, knapp und konturensicher in der straffen Gliederung, vor allem aber von einer kristallklaren Durchsichtigkeit in seiner organisch entwickelten Thematik und seiner unaufgeputzten Instrumentation. Der leidenschaftliche Anfang wird aus seinem rhythmisch scharf profilierten h-moll-Charakter schnell in eine romantische Des-dur-Stimmung geleitet, die in weiten melodischen Bogen und großen Intervallsprüngen dem Geiger eine edle Kantilene bietet. Aus den Rhythmen des ersten Themas wächst nach einer kurzen Durchführung ein

drittes, prägnant wegen seiner mensuralen Schwankung und eigenartigen chromatischen Rückung und so auch geeignet, um im folgenden einige harmonisch reich differenzierte Variationen entstehen zu lassen. Mit großer Meisterschaft hat Pfitzner hier schnell in markanten Strichen aus dem langsamen, einleitenden Zeitmaß ein feuriges, spritziges Scherzo entwickelt. Ein breites orchestrales Zwischenspiel, das in einer Pastoralidylle von neuem den zweiten Gedanken aufklingen läßt, dann aber in edler Polyphonie und geschlossener, kanonischer Durchführung zu einer grandiosen Steigerung des ganzen Orchesters führt, läßt die Reprise folgen, vor deren Coda sich jedoch noch eine Überraschung bietet. Ein reines D-dur von zwölf Takten bringt in den Streichern ein neues, fein skandiertes, viertes Thema, eine Blüte echt deutscher Romantik, von ätherischer Zartheit und voll kindhafter Glückseligkeit, wie es nur die Naivität echt künstlerischer Intuition erfinden kann. — »Das nenn' ich mir einen Abgesang!« — Ein ganzes Finale baut sich auf ihm auf und gibt der Solovioline noch einmal Gelegenheit zu sprudelnden, jubilierenden Figurationen, die schließlich von einer schwungvollen H-dur-Coda gekrönt werden.

Die Snobs werden sagen, »alles schon einmal dagewesen«, aber das stimmt diesmal nicht. Pfitzners Violinkonzert wird allen Geigern einen lang gehegten Wunsch erfüllen, dessen Ideal seit mehr als 20 Jahren nicht mehr erreicht wurde. Es bildet für die Linie Mendelssohn (e-moll) — Bruch (g-moll) eine neue Etappe und birgt trotz seiner ausgesprochenen, fast möchte man zuweilen sagen »demonstrativen« Tonalität eine Fülle harmonischer Alterationen und akkordlicher Mischungen, wie sie bisher noch in keinem anderen Werk dieser Art gewagt wurde, ohne die Durchsichtigkeit des Ganzen und den Charakter eines wirklichen Konzertes zu gefährden.

Dies letzte Pfitznersche Werk wäre seiner ganzen melodischen Innigkeit und Empfindungstiefe nach eigentlich der Prototyp dessen, was man sich musikalisch unter »deutscher Seele« vorstellen kann und was die äußerlich zu zerrissene und klanglich vielfach zu komplizierte »romantische Kantate«, trotz ihrer schönen lyrischen Stellen und der Herrlichkeit ihres monumentalen Nokturnos vermissen läßt. Der geradezu tumultuarische Erfolg des Violinkonzertes überflügelte daher auch den der in Nürnberg zur Erstaufführung gebrachten Kantate. Das mehr ins Sinfonische strebende Klavierkonzert, das vor dem Violinkonzert zur Erstaufführung gelangte, fand mit seinem genialen Scherzo und bombastischen Finale, nicht zuletzt aber auch durch die unerhörten technischen Anforderungen, die hierbei dem Pianisten gestellt werden, begeisterte Aufnahme. Einen orgiastischen Beifall, gleich dem der Uraufführung entfesselte das erste Konzert, ein Kammermusikabend mit der Cellosonate op. 1, dem Klaviertrio op. 8 und der Violinsonate op. 27. Durch die erlesene Zusammenstellung des Programms bot der Liederabend mit Vertonungen von Heine, Eichendorff, Meyer usw. eine wertvolle Studie für die Liedlyrik Pfitzners; leider stand die nicht genügend vorbereitete Aufführung des »Palestrina« im Nürnberger Stadttheater unter keinem glücklichen Stern im Vergleich zur ersten Vorstellung dieses Winters, was allerdings durch den überlasteten Bühnenbetrieb der letzten Wochen bis zu einem gewissen Grade entschuldigt wird.

Von den Solisten stand die hervorragende Geigerin *Alma Moodie*, der Pfitzner das Violinkonzert gewidmet hat und die zurzeit wohl eine der berufensten Interpretinnen dieser keuschen Romantik ist, im Mittelpunkt des Triumphes. Das Klavierkonzert spielte *Josef Hirth* aus Basel mit souveräner Technik, straffer rhythmischer Energie und festfundierter Musikalität. *Heinrich Rehkemper* gestaltete den Liederabend mit dem unerschöpflichen Wohllaut seines makellos durchgebildeten Baritons und der feinen Poesie seines Vortrags zu einem beglückenden Erlebnis. In dem großen Erfolg des Kammermusikabends teilten sich *Alma Moodie*, der vornehme Münchener Kammermusiker *Josef Disclez* und nicht zuletzt der Komponist als Pianist, der hier eine erstaunliche technische Gewandtheit bekundete. Generalmusikdirektor *Ferdinand Wagner* brachte mit dem Nürnberger *Lehrergesangverein* und der *Tonkünstlervereinigung* eine musikalisch sorgsam durchgearbeitete und von Impuls beschwingte Aufführung der romantischen Kantate zustande. Im Soloquartett war *Lotte Leonard* eine unfehlbare, hochmusikalische Führerin und der edle Baß *Albert Fischers* eine kraftvolle Stütze. Die Mittelstimmen bildete der schöne lyrische Tenor *Robert Butz'* (Nürnberg) und *Dorothea Wagners* voluminöser Alt. Das befriedigende Gesamtergebnis dieser Pfitzner-Woche zeigte wieder, daß seit dem Regime des Intendanten *Johannes Maurach*, der die Gesamtleitung in Händen hatte und

seit der geradezu aufopfernden Schaffensfreude des jungen hochbegabten Ferdinand Wagner das Nürnberger Musikleben doch schon wieder auf ein annehmbares künstlerisches Niveau gehoben worden ist, wie man es sich hier vor zwei Jahren noch nicht hätte träumen lassen. *Wilhelm Matthes*

PRAG: Aus Gründen der Kürze bin ich heute nur in der Lage, über die drei Festkonzerte der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« zu schreiben und muß die überaus reichhaltigen heimischen Rahmenveranstaltungen mir fürs nächste Mal aufsparen.
Nach einer Verbeugung vor einem sehr gern gehörten Alterswerk F. Smetanas ist es schon aus landschaftlichen Gründen naheliegend, zuerst von *Otokar Ostrcils* »Sinfonietta« zu sagen, daß sie ein durchaus gedankenschweres, in strenger Formkunst gestaltetes polyphones Werk ist, dem der Respekt gebührt, daß *Joseph Suks* Sinfonische Dichtung »Lebensreife« den allergrößten Eindruck gemacht hat. Die Phantasie dieses Künstlers ist von einem Reichtum, die Intensität seines Fühlens von einer Reinheit, die Kombinationskunst von technischer Virtuosität, das Melos von einer Mannigfaltigkeit, die heute ihresgleichen suchen. Bei *Igor Strawinskijs* »Chant du rossignol« sah man nur Kompliziertheit, wie der Dirigent *G. M. Witkowski* (Paris) selbst; so stand er da und niemand konnte helfen. Von den Violinkonzerten *K. Szymanowskis* und *S. Prokofieffs* ist das erstere (von *Alma Moodie* glänzend gespielt) kultiviert, wie immer, das andere im Ausdruck stärker, viel unmittelbarer in der Erfindung und trotzdem mondän. *J. Szigeti* steht unter den jungen Geigern ganz obenan.
Im Kreise der absoluten Sinfoniker war *Eduard Erdmann* der stärkste. Die Sinfonie unterstreicht das nordische Fühlen dieses in Deutschland lebenden Künstlers. Die kraftvollste Seite ist seine aufgeregte Phantastik, die von grüblerischer Unruhe bis zur wilden Ekstase treibt. Erdmann ist problematisch und bezeugt durch Visionen und unerhörte Kontraste das Wesen des Nordens. Von *Arnold Bax* hat man mehr erwartet, das Werk ist lang und breit und dick und schreit, Bax hat Besseres (sein Londoner Rivale Goossens sogar noch viel Besseres) geschrieben. *Albert Roussel* ist im Stil seiner Sinfonie sehr unentschieden und farblos; wie seicht man sein kann, sieht man bequem an *Florent Schmitts* »Bacchanale«.
Grotesk kamen die Italiener *Vittorio Rieti* in einem »Concerto per orchestra« und *G. F. Malipiero* in »Impressioni dal vero III«, dann der Franzose *Arthur Honegger* mit einem sinfonischen Gedicht »Pacific 231«. Rieti läßt ein Bläserquintett, Streichorchester, Trompeten und Pauken gegeneinander musizieren und parodiert Trivialitäten aller Art, er ist frecher und dramatischer als Malipiero. Honegger ist ein Geräuschkünstler von Gottes Gnaden. Er gibt mit Realistik und einer halsbrecherischen Instrumentationskunst das Anfahren: »der Lokomotive vom Typ Pacific Marke 231 für Gütereilzüge . . .« *Ernst Bloch* trieft in einem Psalm von orientalischer Religiosität, *Karl Horwitz* musiziert in seinem Liederzyklus »Vom Tode« innerlich wie immer. Beide Werke sind für Bariton und Orchester geschrieben (*A. Chodounsky* sang mit gepflegter Stimme), beide sind könnerisch, Bloch bleibt bei einer Theatergeste, Horwitz ist echt, hält aber nicht durch. Die Dirigenten *Wenzel Talich, Fritz Reiner, Alfredo Casella, Rudolf Schulz-Dornburg, Gr. Fitelberg* hatten ihr Bestes hergegeben. Man hatte Gelegenheit auch hier, wie in der Musik: Rassen, Nationen und Persönlichkeiten zu studieren. Das Orchester der *Tschechischen Philharmonie* gab echte Tradition und verdiente nach diesen Leistungen die nicht alltäglichen orkanartigen Ovationen, die ein Fest abschlossen, das an Problemen nicht allzu reich war. Über die Kette der heimischen Konzerte, die das Fest umsäumten, das nächstemal.
Erich Steinhard

SONDERSHAUSEN: Zum vierten Male erging der Ruf zum *Sondershäuser Musikfest* und wieder eilten aus nah und fern die Getreuen zusammen, um einige Tage in der idyllischen kleinen Stadt den Alltag zu vergessen und sich zu erfrischen an dem Quell deutscher Musik, zu dem Meister Corbach ein berufener Führer ist. Von dem üblichen Kammermusikabend und den drei Orchesterkonzerten gehörte in diesem Jahr der breiteste Raum Max Reger, der sich ja mit besonderer Freude als Schüler des Sondershäuser Konservatoriums gefühlt hat. Das Trio op. 77b und die Telemann-Variationen erläuterten Regers Kammermusik, der »Hymnus der Liebe«, für den *Albert Fischer* erfolgreich eintrat, sowie »An die Hoffnung« und einige Lieder, die *Agnes Leydhecker* vortrug, schilderten ihn als Vokalkomponisten, und das Violinkonzert, das durch *Felix Berber* eine kongeniale, auf

technischer Meisterschaft und tiefem seelischen Erleben fußende, hinreißende Wiedergabe fand, sowie die Hiller-Variationen, in denen das Orchester unter *Corbach* seine hohen künstlerischen Qualitäten zeigte, gaben ein Bild von Regers dem Orchester zugewandten Schaffen.

Dem 60. Geburtstage von Richard Strauß wurde durch verschiedene Gaben der beiden Gesangssolisten sowie durch die Aufführung der Orchestersuite aus der Musik zum »Bürger als Edelmann« und des »Don Juan« Rechnung getragen. Die Leistungen des Orchesters in diesen beiden Werken, die überdies am Schluß des ganzen Festes erklangen, standen auf ragender Höhe. Sowohl die intimeren Reize der Suite wie auch der leidenschaftlich-dämonische Schwung des »Don Juan«, die beide in besonderer Art hohe Anforderungen an jedes einzelne Orchesterglied stellen, kamen in glänzender Form heraus.

In der Vortragsfolge fehlte auch Anton Bruckner nicht. Leider war jedoch seine 7. Sinfonie — genau so wie auch Straußens »Till Eulenspiegel« — der Musikersperre zum Opfer gefallen, so daß statt ihrer die 2. Sinfonie gespielt werden mußte. *Corbach* hat in sorgfältiger, zäher Arbeit im Loh-Orchester bereits eine Bruckner-Tradition geschaffen, und diese bewährte sich auch diesmal wieder in vorzüglicher Weise. Brahms, der bei den bisherigen Musikfesten stets an bevorzugter Stelle gestanden hatte, war in diesem Jahre nur durch drei Duette für Alt und Bariton vertreten, mit denen die beiden Gesangssolisten des Festes ihr Wirken erfolgreich einleiteten.

Von lebenden Komponisten kamen zu Worte: Hans Pfitzner, Hermann Unger und Paul Hindemith. Pfitzners Klavierkonzert, das in seiner etwas herben Art sich nicht ohne weiteres jedem erschließt, aber doch in seinem urdeutschen Charakter dem, der sich guten Willens hineinversenkt, viel zu geben vermag, hatte in *Walther Rehberg* einen erfolgreichen Vermittler. Schlackenlose Technik, überlegene Klarheit des Spiels, großzügige Auffassung und geistige Vertiefung gewannen ihm und dem Werke die Bewunderung der Hörer.

Einen Schritt weiter führten uns Hermann Ungers »Jahreszeiten«, die sich durch Erfindungsgabe, melodische Linienführung, warme, aus poetischem Erleben quellende Empfindung, saubere kontrapunktische Arbeit und vor allem durch eine charakteristische Instrumentation empfehlen; Klangmischungen besonderer Art verleihen jedem der vier Stimmungsbilder seine eigene Färbung. Das Loh-Orchester unter Corbach erntete dank der subtilen Wiedergabe des Werkes stürmischen Beifall. Das Modernste endlich bot uns Hindemiths Kammermusik Nr. 1 »mit dem Foxtrott«. Mochte ihre, übrigens ganz vortrefflich einstudierte Aufführung auch teils Heiterkeit, teils Entrüstung auslösen, wir sind doch dankbar dafür, daß wir Gelegenheit bekamen, mit dieser Art »Musik« bekannt zu werden und uns mit dieser eigentümlichen Zeiterscheinung, denn nur als solche darf man sie wohl bewerten, auseinanderzusetzen.

H. Reichel

STETTIN: Auffallend berührte in der letzten Hälfte des Musikwinters einerseits das reichliche Hervortreten der Mittelmäßigkeit, ja des Dilettantismus, andererseits die Zersplitterung der musikinteressierten Kreise, die sich in Stettin in parteikleinlichen Cliquen aneinander reiben. Schweigen wir lieber darüber! In *Orchester*konzerten wetteiferten das Berliner Philharmonische, das Blüthner- und unser Städtisches Orchester miteinander. Leider erstreckte sich dieser Wettbewerb bei ersteren nicht auf die Gewähltheit der Programme; denn *Furtwängler* bot eine Folge von Werken, die das hervorragende Philharmonische Orchester insgesamt so gut wie auswendig beherrscht; *Erich Böhlke*, ein junger Dirigent und ehrgeiziger Pultanwärter glaubte seinem Lehrer Schreker einen besonderen Dienst zu erweisen, indem er mit dem Blüthner-Orchester einen Schreker-Abend mit Hilfe der Richard Wagner-Gedächtnisstiftung veranstaltete. Der Stettiner Musikverein führte seine Abonnementskonzerte zu Ende und krönte die Veranstaltungen mit einer eindrucksstarken Wiedergabe von Mahlers »Achter«, die begeisterte Kundgebungen erweckte. Unter den Solistenkonzerten ragten die Klavierabende von *Frida Kwast-Hodapp* und letzthin von *Käthe Heinemann* hervor. (Beide freilich mit dem »üblichen« Programm.) Letztere hat sich erstaunlich entwickelt, seit ich sie vor einer Reihe von Jahren in Berlin hörte. Kammermusik in vornehmster Art bot die Vereinigung der Staatskapelle, meisterliches Orgelspiel *Ulrich Hildebrandt* in der Schloßkirche (Reger). Daneben sind noch *Hertha Dehmlows* Gesangskunst und der klassisch profilierte Geigertypus *Gustav Havemann* zu rühmen.

Erich Rust

NEUE OPERN

DORTMUND: Die Dortmunder Oper brachte am 1. Juni die *Uraufführung* von »*Der Tempel*« von *Lessing*, Text von Lulu v. Strauß und Torney, und »*Das Ziel*« von *Seubel*, Text von Gerd v. Bassewitz.

KOBURG: »*Ännchen von Tharau*«, eine Oper des Münchener Hofkapellmeisters *Hugo Röhr*, hat bei ihrer *Uraufführung* am Koburger Landestheater starken Erfolg gehabt.

WIEN: Die Staatsoper wird in der zweiten Hälfte der kommenden Spielzeit die *Uraufführung* von *Puccinis* »Turandot« bringen. In den Hauptrollen Marie Jeritza, Lotte Lehmann.

OPERNSPIELPLAN

DRESDEN: Die Staatsoper bringt in nächster Saison folgende Opern neu heraus: die *Uraufführungen* von *Strauß'* »Intermezzo«, *Busonis* »Doktor Faust«, *Kurt Strieglers* »Hand und Herz«. Eine *Erstaufführung* ist »André Chénier« von Umberto Giordano.

MÜNCHEN: *Wilhelm Furtwängler* dirigiert bei den diesjährigen Münchener Festspielen Mozarts »Entführung« und den »Figaro«, Wagners »Tristan« und »Meistersinger«.

STUTTGART: Für die kommende Spielzeit des *Württembergischen Landestheaters* sind an *Uraufführungen* folgende Werke vorgesehen: »Frau im Stein« von *James Simon*, »Zwingburg« von *Ernst Křenek*, »Achilles auf Skyros« von *Egon Wellesz*. *Erstaufführungen* sind: Braunfels' »Don Gil von den grünen Hosen«, Noetzels »Meister Guido«, Händels »Julius Cäsar«, Glucks »Pilger von Mekka«, Wolf-Ferraris »Die vier Grobiane«, Strawinskijs »Die Nachtigall«. Bemerkenswerte *Neueinstudierungen* sind: Mozarts »Schauspieldirektor«, Lortzings »Opernprobe«, Aubers »Fra Diavolo«, Liszts »Heilige Elisabeth« und Kloses »Ilsebill«.

KONZERTE

ALTENBURG: *Georg Göhler* brachte im Juni die *Uraufführung* des Melodrams »Der Gott und die Bajadere« von *Karl Futterer*. Sprecher war *Arthur Armand*.

BERLIN: Zwischen Bruno Walter und der Konzertdirektion Robert Sachs ist ein Vertrag zustandegekommen, der Bruno Walter auf mehrere Jahre für das Berliner Konzertleben sichert. Geplant sind Zyklen von zehn Konzerten mit dem Philharmonischen Orchester in der Philharmonie. Der für den nächsten Winter geplante Zyklus umfaßt jedoch nur sechs Konzerte, da Bruno Walter in der zweiten Hälfte der nächsten Saison noch vertragliche Verpflichtungen in Amerika hat.

DRESDEN: Am 24. Juni fand hier die interessante Vorführung des neuen Vierteltonflügels der Firma *August Förster*-Löbau in einem Vierteltonkonzert statt. *Alois Hába*, dessen Ideen und Anregungen das neue Instrument für Vierteltonmusik zu danken ist, hielt einen erläuternden Vortrag. Werke von Hába und *Jan Heřmann* wurden von Heřmann am Flügel interpretiert. *Adolf Rebner* spielte Hábas Violinfantasie op. 9a und Mitglieder des a cappella-Chores 1923 aus Frankfurt a. M. sangen unter *Scherchens* Leitung die Suite op. 13 von Hába. Das erstemal führte Hába den neuen Försterschen Vierteltonflügel in Prag vor, dann kam das Tonkünstlerfest in Frankfurt.

HAMBURG: Das Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde bringt in der nächsten Saison zur *Erstaufführung:* Rimskij-Korssakoff: La grande Pâque russe; Strawinskij: Gesänge der Nachtigall; Schreker: Vorspiel zu einem Drama; Bleyle: Flagellantenzug; Bortkiewicz: Klavierkonzert; Braunfels: Ammenuhr; Bruckner: Ouvertüre g-moll und Nachgelassenes Andante; Debussy: Kleine Suite; Haas: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Lied; Kaminski: Concerto grosso; Mahler: Siebente Sinfonie; Ravel: Introduktion und Allegro für Harfe und Streichquartett, Flöte und Klarinette; Respighi: Symphonia dramatica; Schaub: Orchestersuite; Schoeck: Violinkonzert; Skrjabin: Sinfonie Nr. 2; Thiessen: Hamlet-Suite; Tschaikowskij: Dritte Sinfonie; Waltershausen: Apokalyptische Sinfonie (unter Leitung des Komponisten); Woyrsch: Sinfonie C-dur (unter Leitung des Komponisten). — *Die Hamburger Singakademie* bringt unter *Eugen Papst* an Chorwerken in der kommenden Saison erstmalig zur Aufführung: Klose: Messe d-moll; Schönberg: Gurrelieder.

LEIPZIG: Der Leipziger Volkschor führt am 6. August d. J. im Verein mit dem Berliner Volkschor Händels »*Samson*« in der Alberthalle zum ersten Male szenisch auf. Leiter sind Kapellmeister *Otto Didam* und Opernregisseur *Walter Elschner*.

LINZ: Der in Dimbach bei Grein in Oberösterreich geborene, im Stifte St. Florian als Regenschori wirkende Chorherr *Franz Müller* hat ein großes Oratorium »Der heilige Augustinus« gedichtet und komponiert. Um das Werk aufführen zu können, hat sich ein eigener Ausschuß gebildet, der zwei Aufführungen im Juni ermöglichte.

MÜNCHEN: *Robert Heger* hat die Partitur eines abendfüllenden Chorwerks vollendet, das den Titel »*Ein Friedenslied*« trägt. Die *Uraufführung* findet in München im Rahmen der Konzerte der musikalischen Akademie statt.

NÜRNBERG: In den Wintermonaten veranstaltet *Markus Rümmelein* mit der Konzertsängerin *Bettina Frank* (Sopran) eine Reihe von Konzerten. Diese Konzerte sollen vorwiegend dem *modernen Lied* gewidmet sein, um so unseren jüngeren Komponisten auch hier den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Komponisten von Liedern mit Klavier- oder Streich- oder Blasinstrumentenbegleitung erhalten auf Wunsch Auskunft vom Veranstalter. Adresse: *Nürnberg, mittlere Pirkheimerstraße* 47.

WEINHEIM: Am 18., 19. und 20. Juni veranstaltete der *Kammermusikverein Weinheim* sein *Zweites Musikfest.* Die Darbietungen wurden eröffnet durch ein Orchesterkonzert unter Leitung von *Hermann Abendroth* mit *Alexander Borowsky* als Solist (*Uraufführung* eines Klavierkonzertes von Prokofieff und Petruschka von Strawinskij in der Bearbeitung für Klavier). Diesem Konzert folgten Kammermusikaufführungen durch das *Kergl-Quartett* mit *Pauline Rothschild* am Klavier und das *Zika-Quartett*, sowie ein Serenadenabend im Städtischen Park, wobei selten gehörte Werke gespielt wurden.

TAGESCHRONIK

AUFRUFE!

Sechs Jahre sind verflossen, seit der Wiener Tondichter *Richard Mandl* gestorben ist. — Viel zu schnell sind seine wertvollen Werke einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen und sein nicht minder bedeutender Nachlaß harrt noch der Auferstehung. Den starken Eindruck wieder zu erwecken, den Griselidis, die Ouvertüre zu einem Gascogner Ritterspiel, der Hymnus an die aufgehende Sonne, das Klavierquintett und andere seiner Schöpfungen hervorgerufen haben, sowie seine noch unveröffentlichten Werke der Musikwelt durch Publikation und Aufführungen zu erschließen, ist das Ziel, das sich die Unterzeichneten gestellt haben und das sie mit Hilfe Gleichgesinnter zu erreichen hoffen. Wir wenden uns an alle Freunde und Verehrer Richard Mandls mit der Bitte, ihre Namen und Adressen an *Richard Specht, Wien XIX., Kreindlgasse 8* gelangen zu lassen.

Dr. Josef D. Bach,
Hofrat Julius Bittner,
Dir. Emil Hertzka,
Dr. Rudolf Stephan Hoffmann,
Hugo Kauder,
Hofrat Prof. Arnold Rosé,
Richard Specht,
Reg.-Rat Dr. Heinrich Steger,
Präsid. Ernst Strasser,
Franz Schreker,
Frau Johann Strauß.

*

Durch die Zeitungen geht die traurige Kunde, daß *Rosa Sucher*, die unübertroffene Isolde und Sieglinde, in große Not geraten sei. Wir glauben, einer Ehrenpflicht zu genügen, wenn wir hiermit eine Sammlung zur Unterstützung der 75jährigen großen Künstlerin eröffnen. *Spenden nimmt die Redaktion der »Musik«, Berlin, Bülowstraße 107, entgegen.*

* * *

Im September findet in Basel der *Kongreß der Basler Ortsgruppe der neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* anläßlich ihres 25jährigen Bestehens statt.

Die *Hochschule für Musik in Stuttgart* veranstaltete für Lehrer und Lehrerinnen aller Schulgattungen einen *unentgeltlichen* Sonderkursus am 30. Juni und 1. Juli. Vorträge: Willibald Nagel über »Das Problem Reger«, Alexander Eisenmann über das Thema »Was kann der Lehrer zur Förderung der musikalischen Kultur tun?«, Hermann Keller über »Historische und moderne Bach-Auffassung« und Max Pauer über »Das musikalische Gedächtnis« und über »Vergangene Schönheit der Klavierliteratur«.

Die *Dresdener Philharmonie* hat sich am 12. Juni als Genossenschaft mit beschränkter Haftung konstituiert. Geschäftsführer ist Herr Georg Lichtenberger, Dresden-N., Alaunstr. 16, der alle Anfragen erledigt und Auskünfte erteilt. Orchester-Engagements nimmt an die Konzertdirektion F. Ries, Dresden-A., Seestraße 21.

»Melos« — Zeitschrift für Musik, jetzt von *Hans Mersmann* geleitet, wird nach zweijähriger Pause ab 1. August wieder erscheinen.

Im modernen Ludovisi-Viertel von *Rom* soll die *neue italienische Nationaloper* nach den Plänen des Architekten Marcello Piacentini in der Via Vittoria Veneto errichtet werden. Der Bau soll, dem klassischen Stil sich anlehnend, alle technischen Neuerungen bieten, die Bühne der Größe der Pariser Oper entsprechen und die Zahl der Sitzplätze 4000 betragen. Die Kosten des Baues sind auf 30 Millionen Lire veranschlagt. Das Theater wird von einer privaten Aktiengesellschaft unter Staatskontrolle und Subvention geführt.

Zum Andenken an sein erstes Ehrenmitglied, den kürzlich verstorbenen *Alfred Grünfeld,* ließ der Wiener Lehrerchor an dem Hause, in dem Grünfeld von 1888 bis zu seinem Tode wohnte, eine Gedenktafel anbringen.

Kammersänger *Baptist Hoffmann* feierte am 9. Juli seinen 60. Geburtstag.

Hugo Reichenberger von der Wiener Staatsoper wurde zum Professor ernannt.

Richard Strauß, der zu seinem 60. Geburtstage zum Ehrenbürger von Wien, Salzburg, München und der Münchener Universität ernannt wurde, ist nun der Preußische *Orden Pour le mérite* für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Am Sterbehause des Komponisten *Franz v. Suppé* in Wien, Opernring 23, ist eine Gedenktafel enthüllt worden, wobei der Schubert-Bund mitwirkte; unter den Festgästen befand sich auch Suppés Witwe.

Kammersänger *Hermann Wucherpfennig* aus Karlsruhe folgt einem Ruf nach Südamerika, wo er in mehreren Monaten eine Reihe von Gastspielen und Konzerten absolvieren wird.

Peter Raabe in Aachen wurde zum *Honorarprofessor* an der *Aachener Technischen Hochschule* ernannt.

Franz Jung von der Dresdener Staatsoper wurde als erster Kapellmeister an das Stadttheater in *Erfurt* verpflichtet.

Die Leitung der Oper in *Hagen* wurde dem bisherigen Kapellmeister in Kaiserslautern, *Fritz Behrend,* übertragen.

Max Pauer, der langjährige Direktor der württembergischen Musikhochschule Stuttgart, übernimmt mit Beginn des Wintersemesters die *Leitung des Konservatoriums für Musik in Leipzig.*

Als Nachfolger des verstorbenen Prof. Krehl wurde *Dr. Hermann Grabner* als Lehrer für Komposition an das Konservatorium in Leipzig berufen.

Die Stadt Magdeburg hat *Walter Beck* zum *Magdeburger Generalmusikdirektor* ernannt. Der Posten ist neu geschaffen worden und sein Inhaber hat die Aufgabe, das Musikleben Magdeburgs, sowohl was Oper als auch Konzerte betrifft, von Grund auf zu reorganisieren und neu zu beleben.

Zum ersten Kapellmeister des *Oldenburger Landestheaters* wurde *Werner Ladwig* von den Vereinigten Stadttheatern Duisburg-Bochum ernannt.

Zum *Staatskommissar für das Loh-Orchester* und die Hochschule für Musik in *Sondershausen,* sowie für das Landestheater Sondershausen-Arnstadt ist Kreisdirektor *Reinbrecht* von der Thüringer Regierung an Stelle des von diesem Posten zurückgetretenen Ministerialrat Dr. Nockher in Weimar ernannt worden.

Fritz Bauer, der Begründer und Leiter der Berliner Zweigniederlassung der Firma *Rud. Ibach Sohn* in Barmen, konnte am 15. Juli auf eine 25jährige erfolgreiche Tätigkeit in genanntem Haus zurückblicken.

TODESNACHRICHTEN

KOPENHAGEN: Im März starb einer der bedeutendsten dänischen Musiker, der als Komponist und als Persönlichkeit im Publikum und unter Kollegen gleichgeschätzte *Gustav Helsted.* Er war ein hochgebildeter Orgelspieler, Schüler Matthison-Hausens, und gab seinerzeit in der Jesu-Kirche vielbesuchte, wertvolle Orgelvorträge. Hervorragend ist sein letztes Streichquartett f-moll.

NEUYORK: Der in Amerika sehr bekannte Operettenkomponist *Victor Herbert* wurde tödlich vom Schlage getroffen. Der Verstorbene stand 30 Jahre lang im Mittelpunkt des Theaterlebens der Hudson Metropole. Herbert war in Dublin geboren und hatte lange Jahre als Solocellist im Orchester der Metropolitan-Oper gewirkt. Seit dem Jahre 1904 stand er als Dirigent an der Spitze eines eigenen Orchesters. Als Komponist hatte er in Neuyork mit zahlreichen Operetten, von denen einige auch in London aufgeführt worden sind, große Erfolge.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Beethoven: Sinfonien Nr 1, 3, 4, 6—9. Kl. Part. mit Einleitung von W. Altmann. Eulenburg, Leipzig.

Berisso, A.: Foglie d'autunno. Poema sinfon. F. Bongiovanni, Bologna.

Braunfels, Walter: Don Juan, eine klassisch-romantische Phantasmagorie. Noch ungedruckt.

Busoni, Ferruccio: op. 46 Harlekins-Reigen; op. 53 Tanzwalzer. Kl. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Leifs, Jon (Wernigerode): op. 1 Sinfonische Trilogie noch ungedruckt.

Moser, Franz (Wien): op. 34 Sinfonie Nr 2 (c) noch ungedruckt.

Prochaska, Karl: op. 20 Serenade (G) f. kl. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Alnaes, Eyvind: op. 3 Suite (d) für Viol. u. Pfte. N. Ausg.; op. 39 Suite für 2 Viol. u. Pfte. Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Claffin, Avery: Trio p. Viol., Vc. et Piano. Sénart, Paris.

Bartholoni, Jean: Sonate p. Viol. et Piano. Hamelle, Paris.

Delue, Louis: Suite galante p. Vcelle et Piano. Hérelle, Paris.

Kodály, Zoltán: Adagio f. Viol. u. Klav. Univers.-Edit., Wien.

Lange, Hans: op. 3 Suite (G) f. 3 Viol. M. Kirst, Berlin.

Moser, Franz: op. 36 Vier fantast. Stücke f. Viol. (Flöte) u. Klav. Doblinger, Wien.

— op. 37 Suite für 17 Blasinstr. noch ungedruckt. op. 40 Sinfonie für 9 Soloinstr. dsgl.

Reger, Max: op. 54 Streichquartette. Kl. Part.-A. Wiener Philharm. Verl.

Richter, Franz Xaver: op. 51 Streichquartett (P. Mies) = Collegium mus. 51. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Röntgen, Julius: op. 76 Trio (D) f. Viol., Br. u. Vcll. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schönberg, Arnold: op. 5 Pelleas und Melisande. Sinfonische Dichtung. Bearbeitet f. Pfte zu 4 Hdn. (K. Jalowetz). Univers.-Edit., Wien.

Siegl, Otto: op. 20. I. Sonate (b) f. Violonc. u. Pfte. Alder-Verl., Graz.

Stürmer, Bruno (Konstanz): op. 15 Streichquartett op. 19 Klaviertrio noch ungedruckt.

Tschaikowskij, P.: op. 50 Trio (Schultze-Biesantz) Litolff, Braunschweig.

Weiner, Leo: op. 11 Zweites Streichquartett (fis). Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.

Windisch-Sartowsky, Hans (Berlin-Niederschönhausen): op. 24 Klaviertrio (d); op. 28 Tanzsuite f. Streichquintett noch ungedruckt.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Atterberg, Kurt: op. 7 Konzert (e) f. Viol. Ausg. m. Klav. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auric, Georges: Les Fâcheux, ballet de Boris Kochno. Reduction p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie, Paris.

Bach, Phil. Em.: III[e] Concerto (A) p. Violonc. solo et Orch. à cordes. Révision, cadence et reduction p. Piano par Fernand Pollain. Sénart, Paris.

Bantock, Granville: Sonata (g) f. Vcello solo. Chester, London.

Baußnern, Waldemar v.: Drei kleine Sonaten für Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Beethoven: Klaviersonaten (Lamond). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

— Klaviersonaten (Art. Schnabel). Ullstein, Berlin.

Bloch, Ernest: Nirwana. Poem f. Piano. G. Schirmer, Neuyork.

Bohnke, Emil: op. 11 Konzert f. Viol. Ausg. mit Pfte. Schott, Mainz.

Bolsene, Armand: Croquis zoologique p. Piano. Sénart, Paris.

Bortkiewicz, Serge: op. 29 Douze études nouvelles p. Piano. Benjamin, Hamburg.

Bréville, P. de: Sonate (d) p. Piano. Rouart, Lerolle & Cie, Paris.

Bruckner, Anton: Fantasie (G) f. Pfte. Hüni, Zürich.

Bucharoff, Simon: Vier Tonstücke f. Pfte. Steingräber, Leipzig.

Buonomo, C.: Sei studi di virtuosità p. Tromba, bzw. Trombone Tenore. Ricordi, Milano.

Caplet, André: Epiphanie. P. Violoncelle et Orch. Durand, Paris.

Chiari, Eduard: op. 31 Vier Klavierstücke (Präludium, Adagio, Scherzo in F u. E). Doblinger, Wien.

Couperin-R. Strauß: Tanzsuite. Für Klavier bearbeitet (C. Besl). Fürstner, Berlin.

Dobrowen, Issai: op. 4 Quatre Mazurkas; op. 6 Deux Valses; op. 8 Quatre Etudes; op. 10 Zweite Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Eisler, Hans: op. 1 Sonate (atonal) f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Enthoven, Emile: op. 11 Variationen über ein Gavottenthema f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Erdmann, Eduard: op. 6 Vier Klavierstücke; op. 12 Sonate f. Viol. allein (atonal). Ries & Erler, Berlin.

Esser, Ben: op. 4 Skizzen f. Pfte. Sauerländer Musikverl., Neheim.
Grimm, Hans: Spitzweg-Märchen. Phantast. Spiel in 3 Bildern (Ballett). Klav.
Haudebert, Lucien: Trois Pièces p. Orgue. M. Eschig, Paris.
Hauer, Jos. Matth.: op. 25 Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Fr. Hölderlin. Schlesinger, Berlin.
Hemmann, Friedrich (Berlin-Südende): Groteske; Burleske; 4 Episoden aus ernster Zeit. Für Klav. noch ungedruckt.
Hubay, Jenö: op. 114 Czarda-Szene Nr 14 f. Viol. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Jaques-Dalcroze, E.: Trois entrées dansantes (L'ingénue, L'oncle Tom, Le Fox-trot angoissé) p. Piano. Heugel, Paris.
— Musiques pour faire danser p. Piano. Sér. I, II. Rouart, Lerolle & Cie, Paris.
Karganoff, Genari: op. 10 Miniatures. Sept Pièces p. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Lazzari, Sylvio: II. Rapsodie hongroise p. Piano. A. Leduc, Paris.
Leifs, Jon (Wernigerode): op. 3 Präludium und Fuge f. Viol.solo; op. 5 Nr 1 Choralvorspiel auf isländ. Motive f. Org. noch ungedruckt.
Mayer-Mahr, Moritz: Der musikal. Unterricht f. Klav. Bd. 3. Simrock, Berlin.
Mozart, W. A.: Klaviersonaten. Kritisch bearbeitet und herausgegeben von Th. Prusse. Bratfisch, Frankfurt a. O.
Niggli, Friedrich: Technik und Anschlag. Übungen f. d. Pfte. Hug & Co., Leipzig.
Ornstein, Leo: 4. Sonata f. Pfte. G. Schirmer, Neuyork.
Péneau, Roger: Dryades et Centaures p. Piano. Maillochon, Paris.
Peters, Rudolf: op. 11 Fünf Klavierstücke. Nr 1 Rhapsodie, 2 Intermezzo, 3 Ballade, 4 Improvisation, 5 Valse caprice. Simrock, Berlin.
Pfitzner, Hans: op. 34 Konzert f. Viol. (h). Fürstner, Berlin.
Reznicek, E. N. v.: Ernster Walzer (g) f. Pfte. Birnbach, Berlin.
Schmidt, Franz: Fantasie und Fuge (D) f. Orgel. Krenn, Wien.
Schreker, H.: Ein Tanzspiel (Rokoko-Suite). Klavierausg. zu 2 Hdn. (Gust. Blasser). Univers.-Edit., Wien.
Schulhoff, Erwin: op. 10 Variationen über ein eigenes Thema; op. 21 Grotesken; op. 29 Fünf Arabesken f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Strauß, Rich.: op. 70 Schlagobers. Heiteres Wiener Ballett. Klav. 2hd. (O. Singer). Fürstner, Berlin.
Stürmer, Bruno (Konstanz): op. 14 Sonate f. Viol. allein noch ungedruckt.
Tschaikowskij, P.: op. 35 Violinkonz. Ausg. m. Pfte. (Schultze-Biesantz). Litolff, Braunschweig.
Tcherepnin, Alex.: Rhapsodie Géorgienne p. Vcelle et Orch. (Piano). Durand, Paris.
Windisch-Sartowsky, Hans (Berlin-Niederschönhausen): op. 21 Naga Bambu. Eine Erinnerung an Ceylon für Flötesolo und Kammerorch. noch ungedruckt.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Boito, A.: Nerone. Ricordi, Milano.
Busser, Henri: Les trois Sultanes, comédie en 3 actes en vers de Favart. Choudens, Paris.
Fouret, Maurice: La belle de Haguenau, comédie musicale en 4 épisodes de Jean Variot. M. Eschig & Cie, Paris.
Jachino, C.: Giocondo e il suo re. Ricordi, Milano.
Laccetti, G.: Carnasciali. Ricordi, Milano.
Rabaud, Henri: L'appel de la mer. Drama lyrique en un acte sur la pièce de J. M. Synge »Riders to the sea«. M. Eschig, Paris.
Roussel, Albert: La naissance de la lyre. Conte lyrique en un acte, poème de Th. Reinach. Durand, Paris.
Sauveplane, Henri: Sur la mer, poème lyrique, poésie de E. Verhaeren. Sénart, Paris.
Stürmer, Bruno (Konstanz): op. 17 Musik zu dem Schauspiel »Limo« von Alfons Paquet noch ungedruckt.
Viebig, Ernst: Bühnenmusik zu Dietzenschmidts Legendenspiel »Regiswindis« noch ungedruckt; »Die Môra«, Oper in drei Akten, Text von Clara Viebig noch ungedruckt. (Uraufführung 1924/25 in Düsseldorf.)
Windisch-Sartowsky, Hans (Berlin-Niederschönhausen): op. 12 Das Bacchanal des Marcus Vitellus. In 2 Akten. Dichtung vom Kompon. noch ungedruckt.
— op. 23 Der Zauberkaftan. In 4 Akten. Text von Albr. Stanjek noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangsmusik

Behrend, Fritz: op. 28 Vier Lieder m. Pfte. Leuckart, Leipzig.
Böhme, Walter: op. 30 Die heilige Stadt. Bilder und Szenen nach Worten der Heiligen Schrift . . . Für Einzelst., gem. Chor und Orch. Bellmann & Thümer, Waldheim i. S.
Börner, Kurt: op. 30 Drei Meerlieder f. Ges. m. Pfte. Hansa-Verl., Berlin-Wilmersdorf.
Borries, Fritz v.: op. 4 Vier Kinderlieder von Ch. Morgenstern f. Ges. m. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Buck, Rudolf: op. 26 Drei Männerchöre (Morgenlied aus Macbeth, Trost, Trutzlied). Hainauer, Breslau.
— op. 27 Karfreitag u. Schlaflos. Männerchöre. Dgl.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BRUCKNER

VON

ERNST KURTH-BERN

Einleitung zum Abschnitt über Bruckners geschichtliche Stellung aus dem umfangreichen, nächstens erscheinenden Buche »Bruckner«; Vorabdruck mit Genehmigung des Verfassers.

Große Geister umfassen auch das Dunkel, nicht allein die Helle. Schon im Denken ist es so, vollends in der Kunst. Sie durchdringen den Sinnen abliegende Lebensbereiche nicht mit verstandesmäßigem sondern mystischem Erschauen, und da geschieht es leicht, daß sie den Vielen verschlossen bleiben, die nie begreifen, daß man das Dunkel nicht mit den gleichen Augen durchdringen kann wie das Licht; daß diese dort blind und schon im Halbschatten irresichtig werden, wie sich auch schon äußerlich meist bei den großen Sehernaturen des Denkens und der Taten, des Welterlebens und der Kunst ein ganz anderer Blickausdruck kundgibt.

Wie das Denken des mystisch begabten Genies ein anderes ist als das noch so scharfer Verstandesmenschen, sein Schauen grundverschieden vom schärfsten Beobachterblick, so auch vor allem sein Lebensgefühl. Von allen Dingen und Begriffen erspürt seine Natur unmittelbar ihre Grundregungen, die schöpferischen Kräfte, um von diesen aus und mit ihrer Entfaltung bis an ihre sichtbaren Erscheinungsformen zu streichen, in denen sie sich den Sinnen und dem sichtenden Verstande hinbreiten. So ruht und wirkt sein Lebensgefühl auch nicht in den Erscheinungen, die dem äußeren Blick greifbar zutage liegen, sondern es ist von der schöpferischen Bewegtheit jenes Urerlebnisses durchströmt, das aus geheimer Empfängnis erst an die Verstandes- und Sinnenwelt ausbricht, alle Sinnesempfindung überhaupt erst zeitigt und in Bildgestalt zwingt. All sein Weltbild, das leuchtend übervolle, entstrahlt ihm stets aus dunklem Urschoß, aus dem es mit unsichtbaren Kräften auch noch alle sichtbar gewordene Lebensbewegtheit durchsetzt; in jenem Tiefendunkel ruht für ihn auch der Sinn aller Helle und aller Welt. Sein Dasein webt näher an den Rätseln des Lebens.

Bruckner mußte verborgen bleiben, weil er seinem Wesen nach verborgen war. Mehr Zugang hätte man zu ihm gefunden, wenn man feinhöriger in sein Lebensgefühl gedrungen wäre, statt aller Einzelschönheiten den *Grundstand* seines inneren Schauens und schöpferischen Gestaltens gesucht hätte. Denn jenes mystische Urerlebnis beherrschte ihn in so seltsamer Kraft und Stetigkeit wie kaum einen anderen Künstler, sicherlich keinen mehr aus seinem Zeitalter, und in noch seltsamerer Eigentümlichkeit. Wie diese birgt denn auch schon die Spannweite, aus der er das kleinste Erlebnis oder das kleinste künstlerische Motiv von der Urerregung bis an unendlich vergrößerte Ausweitung hin umfaßt, etwas Unheimliches und schließt alle aus, die solche Grundart nicht ahnen.

Aber es ist nicht allein die Gewalt solchen Erschauens, die Bruckner als rätselvolle Sondergestalt heraushebt; denn ein Sinn fürs Mystische ist allen schöpferischen Begabungen irgendwelcher, nicht bloß der künstlerischen Gebiete bis zu gewissem Maße eigen, aber nicht alle gehen in ihrer Weltschau von diesem aus. Sehr verschieden ist überhaupt die Grundeinstellung ihrer ganzen Persönlichkeit zu diesem geheimnisvollen Erfühlen. Es gibt Kunstwerke, Denkformen und ganze Stilrichtungen, welche an die sinnlichen Außenerscheinungen des Lebens und der Weltbewegtheit anknüpfen und erst in sie Schattierungen, Tiefenblicke und Empfindungen eindringen lassen, die aus dunkleren Ursprüngen herauftönen. Es ist z. B. Grundmerkmal der Kunstrichtung, die man als klassisch bezeichnet, daß Blickweise und Erlebnis stärker als sonst irgendwo von der sinnlichen Erfassung und scharfen verstandesmäßigen Bezwingung aller Dinge ausgeht, von einem Ergreifen der Welt in ihrer Helle und schärfsten Sichtbarkeit, und gleichwohl umfassen die Klassiker eine genau so reiche Welt des Dunkels und Unbewußten; an Goethe etwa offenbart sich dies am deutlichsten. Den Klassikern eignet keineswegs etwa eine geringere Tiefenempfindsamkeit, die überhaupt nicht Merkmal eines Zeitstiles sondern jederzeit der großen Naturen ist. Aber der Gegensatz ruht darin, daß sie von anderem Urstand aus an jene Tiefenbereiche, im *Hin*ahnen zu ihren überweltlichen Geheimnissen, hinabdringen; in dieser Hinsicht stellen sie, die Klassiker, geradezu den Gegenpol zu den Mystikern dar, und zwischen solchen Gegensatzausprägungen bewegten sich durch alle Zeiten Geisteskulturen, die in sehr verschiedenem Grunderlebnis die Bereiche des Seelenlebens, von den dunkelsten bis an die zum greifbaren Licht hinausragenden, umfassen.

Das aber ist die typische Empfindungsweise des Mystikers: nur eine *Ausschau* an die Sphäre der verstandes- und sinnenmäßigen Faßbarkeit ist ihm eigen, kein Leben und Walten in ihr von Ursprung an. Aber auch ans gesamte äußere Leben überhaupt reicht die Mystikernatur nur in ihren Grenz- und Endbereichen; ihr eigentliches Dasein ruht durchaus in jener Erfülltheit der Seele, die für die dunkelsten Grundregungen aller Dinge überempfindlich ist und das Wesen der gesamten Erscheinungswelt von diesem übermächtigen Urgefühl aus bewältigt. Das ist es, was auch die alten Mystiker als das Erlebnis Gottes bezeichneten, das unmittelbare Erfühlen alles weltschöpferischen Wirkens; sie nannten es das Einswerden von Gott und der Seele und sie alle, von Eckart und Tauler, Ruysbroeck und Thomas a Kempis bis zu Jakob Böhme, Sebastian Franck wie Valentin Weigel und Angelus Silesius, sie alle umkreisten diese erlösende Sehnsucht bald in künstlerischen Gleichnissen, bald in ekstatischen Heilsverzückungen, bald mehr in ihren philosophischen Gedankengängen, die denn auch durchaus als theologisches Denken vom rationalistischen der späteren Zeiten zu scheiden sind, welchem diese erst auf wechselvollen Umwegen, entscheidend erst mit dem Aufklärertum des 18. Jahrhunderts entgegendrangen.

So etwa spricht jenen Grundgedanken Eckart aus: »Darum hat Gott die Welt geschaffen und alle englische Natur, daß Gott geboren werde in der Seele und die Seele in Gott geboren werde«; oder Jakob Böhme: »Die Seele ist Gottes eigen Wesen«. Der Mystiker schließt sich darum in Einsamkeit: er sucht die göttlichen Urwunder in sich und strebt nach der erlösenden Ausweitung im Gnadenwunder der Allumfassung. Solcher Art war Bruckner, war bei ihm die Empfängnis aller Schönheit und Weltgeheimnisse wie ihre Ausgießung. Das Dunkel in ihm, aus dem sein ganzes Seelentum ausströmt, das all sein Urerlebnis umhüllt, ist keine tote Verneinung des Lichts, sondern stets kraftdurchwirkt, voller Lebenserfühlung, voller hellseherischer Schau; und schwebt er aus diesem inneren Grundbereiche heraus, so bleibt stets zu spüren, daß er aus dem Dunkel kommt, durch welches kaum sichtbar jenes Urlicht erzittert, mit seinem Schimmern hinausdringt bis an die Außenhelle des Tages, sich ihr vermischt, sie durchbricht, ändert und vervielfältigt, während es sie zu dämpfen scheint. Bruckner war ein selbstleuchtender Mensch.

Vieles von dem klingt schon auch an romantisches Wesen an; aber nur wenn man zugleich die Grundgegensätze dazu scharf heraushebt, bricht hier rein und klar Bruckners anscheinend so verschleierte Stellung durch, er selbst sowohl in seiner ganzen Eigenart wie auch sein Zwiespalt mit der Zeitumgebung. Das Wort mystisch, das sogar in manchen von Bruckners eigenen Vortragsbezeichnungen erscheint, findet man schon wiederholt auf ihn angewendet; aber es ist kein gelegentlicher Kunstcharakter sondern gehört in den Mittelpunkt der Erscheinung und aller ihrer Probleme gerückt, sonst verscheucht es mehr Begriffe, als es zu bilden vermag. Auch konnte der Kerninhalt der Mystik, der von jeher mehr noch in der Kunst als in den Schriften der Mystiker zum Ausdruck kam, der auch bei diesen selbst die Worte und Begriffe stets in künstlerische Elemente ausfließen ließ, nirgends besser darstellbar sein als in der Musik. Worin sich da Bruckners mystischer Charakter zeigt, und wie er durch die verschiedensten, scheinbar fremdesten Ausdrucksbewegungen, Klanggebilde und Klangtönungen ständig durchschimmert, das soll im Laufe dieses Buches überall an den vielfältigsten Erscheinungen offenbar werden; worin der mystische Charakter aber beruht, das ist zunächst im allgemeinsten Grundzuge, in seiner psychologischen Voraussetzung festzuhalten, wenn man auch sein Verhältnis zur Romantik (und auch das zuvörderst nur allgemein) gewinnen will. Schon Bruckners zeitliche Nähe zur Klassik also und gar seine zeitliche Zugehörigkeit zur Romantik, vollends innere Zusammenhänge mit beiden, namentlich sehr enge mit der Romantik, bergen gerade die Hauptgefahr, daß ihn die Begriffe entstellen, welche mit diesen beiden Kunstrichtungen verknüpft sind. Es ist aber erste und grundlegendste Aufgabe, einen Künstler stets von seiner eigenen Dämonik aus zu verstehen und mitzuverfolgen, wie sie sein Werk durchwaltet, nicht

von irgendeiner anderen Geistesart her, die man ihm aufzwängt. Das allein löst auch den Blick über die Gesamtheit aller geschichtlichen Erscheinungen und Stile. Bruckner zwingt vor allem zu voraussetzungsloser Betrachtung, und nicht bloß seiner Werke, vielmehr der Musik an sich und ihrer Begriffe überhaupt, so stark war er.

Jede mehr psychologische Auffassung der Kunst muß dahin führen, historische Stellungen nicht mehr allein im engeren, naheliegenden Sinn einer Zugehörigkeit von Gruppen und Geistesbewegungen zu untersuchen. Wir richten den Sinn auf Kulturseele und Geistesschicksale. Denn die Welt mit ihrer Fülle und Wahl, mit allem, was sie den Sinnen bietet und allen Stoffen, die Denken und Schauen bewegen, sie liegt zu allen Zeiten hingebreitet, aber die Art, wie sich ihr die menschliche Schau entgegenbreitet, die wechselt. Änderung und Vielseitigkeit aber beruht vor allem in deren Grundstand innerhalb der unendlichen seelischen Sphären, die sich zwischen jenen Gegenpolen erspannen, einer sinnlich und verstandesmäßig greifbarsten, deutlichsten Belichtung und einer Erfühlung des innersten Ursprungsdunkels. Von diesem Urstand aus ergeben sich die Grundbewegungen einer psychischen Natur ebenso wie ihre Entfaltungsrichtung, aber auch die Formen des ganzen seelischen Kräftespiels, worin sich die Entfaltung vollzieht; denn sie ist keineswegs an ihr eigenes Bereich gefesselt, wohl aber in Blickweise und Charakter aus ihm bedingt, wohin immer sie schweifen mag. Was man die Seele einer Kunst nennt, kann daher nie als starrer, in äußeren Erscheinungsformen festlegbarer, sondern nur als strömender Zustand erfühlbar sein; es ist nicht wie eine abzeichenbare Wesenheit zu erfassen, vielmehr als Richtung, Bewegung, Strebung, als Drang und Wille, die nur den Reichtum aller Erscheinungsformen verschiedenartig auswerfen; die alles mit ihrer urgegebenen Art durchdringen, was sie streifen. Aus ihnen bildet sich die ganze Erfassung der Dinge, jede Äußerung und künstlerische Gestaltungsweise, aber auch jene Macht der Lebensgestaltung, welche als Schicksal außerhalb und außenbedingt über den Menschen zu schweben scheint. Auch das eigentümliche Seelentum einer Kunst beruht somit nicht in Formen des Statischen sondern des Dynamischen, welches in die Statik der Erscheinungen, die sichtbar gewordene Tatsachenoberfläche, hinausläuft.*)

So kommt es, daß die Welt, die allen gemeinsam scheint, aus jedem in anderem Lebensgefühl verstrahlt. Es gibt gewisse typisch und historisch gewordene Seelenwege, die groß und umfassend aus der Geistesbewegtheit herausragen; sie schließen aber, da es nie eine Grundbewegung ohne Stauung oder Gegenströmung und selbst einen Reichtum kleiner Gegenwogen gibt, auch immer Einzelerscheinungen anderer seelischer Grundstrebungen ein, deren alle es zu allen Zeiten gegeben hat, und deren unendliche Vielfältigkeit sich

*) Daß dies schon von den Elementen der Musik selbst gilt und wie es in deren Erscheinungsformen hinein zu verfolgen ist, weisen die theoretischen Arbeiten des Verfassers nach.

nicht annähernd in den geschichtlichen Grundtypen erschöpft. Es gab, selbst wenn man nur an solche denken will, in jedem Zeitalter mystische, romantische, rationalistische Charaktere, Renaissancemenschen, früh- und spätgotische wie antikisch durchhauchte oder auch von außereuropäischen Geisteszeichen durchsetzte Naturen, mochten sie auch in anderer Weltumgebung vielfach nur verhüllt und gebrochen zum Ausdruck kommen. Geistesgeschichte ist kein Formschema, ist ewig wirkende Formmöglichkeit. Aber nur wenn man sich nicht darauf beschränkt, sie aus der Erscheinungswelt nach Tatsachen auszuschöpfen, bleibt es auch möglich, in Persönlichkeiten zu blicken, die nicht an ihre Zeit gebunden, nicht oder nur teilweise in ihr Seelentum eingeschlossen sind. Sie wirken dann dort als Bewegungsstörung.

Wenn nun Bruckner als Mystiker zu erfassen ist, so ist der Sinn nicht der, daß er sonst in allem den mittelalterlich-gotischen Menschen, wie aus ihrer Zeit herausgeschnitten, gleich wäre. Man muß sich auch hier vor dem Schematisieren hüten. Es wäre undenkbare Gewaltsamkeit, die Einwirkungen einer Zeit von einem sonst anders bedingten Charakter wegspülen oder übersehen zu wollen, die ja nicht erst aus den allmählich aufgenommenen Eindrücken von Kindheit an hervorgehen, sondern schon sehr stark aus der Gesamtspannung der Zeit und Umwelt wachgerufen sind, in die ein Einzelwesen hineingeboren wird. Und die romantischen Merkmale sind bei Bruckners Musik so ausgeprägt und so vollkräftig, daß seine von außen blickende Zeit nur die wahrnahm und man ihn bis heute in einer wiederum viel zu schematischen Weise zu den Hauptvertretern der Romantik zählt. Ja, man hat Bruckner nicht bloß als Romantiker, sondern z. B. auch als Künstler mit echten Renaissancezügen bezeichnet; ist das falsch oder schließt eins das andere aus? Nein, es ist sogar all das und anderes noch zu wenig; Bruckner ist ein Mensch, der nicht allein Welt und Natur aus seinem tiefen Eigengefühl umfaßte, sondern ebenso die ganzen abendländischen Geistes- und Gefühlswege mit einer hellseherischen Kraft wie kaum ein zweiter Künstler; seine Macht beruht in einer Alldurchdringung nach Raum und Zeit, nach Ausbreitung und geschichtlicher Tiefenstaffelung, aber stets aus der Urkraft und Eigenausstrahlung seines durch und durch mystischen Empfindens.

Dieses war auch Wurzel und Urschoß, aus dem sich die abendländische Geistesgeschichte seit dem Mittelalter entfaltete, und es durchströmt ihre mannigfachen Verwehungen durch die Jahrhunderte, strömt auch mehrfach an Grenzen hinaus, von denen wieder die Geistesbewegungen den umgekehrten Weg aus anderen Seelenbereichen ans Urdunkel der abendländischen Mystik zurücksuchten. Daß Bruckner gleichen Geistesursprunges war, konnte darum von vornherein auch nicht bedeuten, daß er nun etwa an der Ausdrucksweise seiner Zeit einfach vorüberstreichen müsse, als würde er ihr nicht angehören; im Gegenteil, er breitet sich an sie mit einer Inbrunst, wie sie nur einem Mystiker eigen; wozu noch kommt, daß gerade die Romantik der

Mystik nicht so fremd war und sich ihr sogar entgegensehnte; aber es ist nicht gleichgültig, woher Bruckner ins romantische, hochromantische Wesen eindrang und — woher seine zeitliche Umgebung ins romantische Wesen gelangte. Denn sie kam eines anderen Weges, und aus ihm erst kann der Inbegriff von Bruckners Sonderstellung erkennbar werden.
Sein Seelentum war einer Umfassung fähig, die ihn allein schon dem Verständnis seiner und der ihm folgenden an sich selbst gebundenen Zeit entzog. Er war ein Versunkener; aber nicht so, daß er aus seiner Zeit in seine Einsamkeit und Ewigkeit hineinversank, er ruhte von Anbeginn in seinen eigenen Urgründen, denen er, seiner Zeit entgegen, entstieg. Gleichwohl kann man sagen, daß kaum je ein Künstler in seinem Schaffen mit ähnlicher Macht von der Welt losgelöst gewesen wäre. Große Wundererscheinungen rufen stets eine große Flut von Irrungen — nicht nur feindseliger — wach, wie ihr Erlösertum selbst aus allen Zeitverirrungen gezeitigt ist. Bruckners erste Weltwirkung mußte notwendig das Unverständnis sein; die Bewegungsstörung. Diese Einsamkeit zeigt sich gleicherweise in der geschichtlichen Stellung Bruckners, in seinem Leben wie in der Eigenart seiner Kunst.

Das Geschichtsbild einer Kultur hängt mit ihrem Lebensgefühl zusammen. Die romantische Weltseele war von außerordentlich atmosphärischem Fühlen durchdrungen, sah alle Dinge in unsichtbares Weben von Natur und Geisteskräften aufgelöst und fühlte sich in ihr Elementarwalten hinein. In gleicher Art streicht ihre Entwicklung: sie ist durchwittert von Druckspannungen und Stürmen, der Stoßkraft plötzlicher elementarer Geschehnisse ausgesetzt, schroffe Stürze wechseln mit kurz durchscheinender Gelöstheit. Es sind phantastisch zerrissene Horizonte. Nur wenn man aus dem Wesen und Werden der Romantik erfaßt hat, daß sie weder aus ähnlich klaren Linien noch aus gleichartigen Grundvorgängen zu überschauen ist wie die Entwicklungen anderer Weltatmosphären, begreift man auch, daß gegenüber einem Elementarereignis wie Bruckner richtiges Gewahrwerden und noch so zugespitzte Selbstbeobachtung eines ganzen Zeitalters versagte.
Dieser inneren Zuständlichkeit der Kräfte, welche die ganzen Geschichtswege der Romantik auslöste, war Bruckner viel näher als ihren Erscheinungen. Wie in allem ist sein Grunderlebnis nicht von ihnen, sondern von ihren Triebkräften beherrscht. Ihn durchschüttert ein gewaltiges geschichtliches Gefühl, wenn auch ein geringeres geschichtliches Bewußtsein. Während andere Erscheinungen seines lebensreichen Jahrhunderts, persönliche wie künstlerische, mehr einen Reigen untereinander bilden, Einzelströmungen, Gruppen, Schulen und wie man es nennen mag, bleibt Bruckner nirgends recht einfügbar, und dennoch ragt er überall ins Ganze, als eine Lebensgewalt von ganz einzigartiger Ursprungstiefe, die ihren Zusammenhang mit anderen teils nur mittelbar, teils aber gar nicht erkennen läßt.

Hier beginnt schon die Verkettung scheinbarer Widersprüche und scheinbarer Übereinstimmungen. Was von Bruckners psychischer Natur voranzustellen war, für Leben, Charakter und Kunstwerk noch in Breite ersichtlich werden wird, gilt auch schon von seiner geschichtlichen Stellung; er war ganz vom wirkenden Geiste erfüllt, der seine künstlerischen Zeitereignisse auswarf, aber er suchte nicht wie seine Umwelt von diesen zu geheimeren Ursprungskräften hinab, sondern erlebt und erschaut alles Weltwirken ganz von seinem eigenen Innengrunde aus. Es ist die Urruhe des Mystikers, der seinen Stand nicht in der Erscheinungswelt hat, ihr Gewoge nicht mitmacht, wohl aber von der Innenmitte seines Weltbildes aus sich bis in alle ihre Bewegungen hineinfühlt, allen darin Verfangenen darum fast unbegreifbar, obwohl er all ihr Erleben mit einschließt. Bruckners Musik ist nicht minder prangend als die seiner Zeit, auch nicht von geringeren Kräften durchspielt, im Gegenteil, aber es durchströmt sie eine andere Geistesgewalt, wie wohl schon jeder verspürte, der einen Hauch von Bruckner wirklich aufnahm. Mochte um ihn die Romantik eine blühend naturhafte Schönheitsfülle treiben, er war die Naturkraft selbst.
Doch auch das ist nur Ausstrahlung dessen, was den Kern seines Gegensatzes zur übrigen Romantik ausmacht, und noch etwas anderes geht aus diesem hervor: indem er nämlich mit seinem Welterlebnis nicht allein die zeitgeschichtliche Erfüllung der Romantik durchdrang, erschloß sich gerade ihm am stärksten ihre eigentliche Verkettung mit dem alten abendländischen Geist und ihr Emportauchen aus diesem. An den Ursprüngen weitet sich das Zeitbedingte an Vergangenes und Kommendes hinaus, Bindungen und Innengewalten scheinen auf, welche all das besondere Geistesleben einer buntleuchtenden Gegenwartsepoche in den dunklen Urstrom jahrhundertealten umfassenden Kulturgeistes zurückleiten. Wir werden überall sehen, wie Spuren dessen, was dieser im Wandel seiner Zeitmerkmale ans Licht warf und zu Sonderzeichen seines Urgefühls ausprägte, eigenartig bei Bruckner in neuen Formen und hochromantischem Erscheinungsspiel wiedererstehen; nur dunkel aus den Tiefen, nicht etwa in äußeren Nachahmungen oder gar in bewußten. Auch ihnen wird er ahnungsvoller Neuschöpfer. Er galt als beschränkt; unerkannte Weiten, die den zeitverketteten Menschen bedrückt und aus allen Fugen gebracht hätten, schieden diesen von Bruckner.
Schon diese beiden Erscheinungen würden erweisen, daß er auch nur bedingt der Romantik angehört, deren Weltkreise ihn gar nicht erschöpfen. In ihm verdichtet sich ein unendlich weiter Zeitennachklang, der nur in seinem Ausdrucksbild romantische Züge annimmt. Der Blick seiner eigenen Zeit wird bei ihm mehr zum Durchblick. Von früh an neigte die Romantik dazu, alles in sich selbst zu spiegeln, sah ihre Eigenart als Selbstzweck und fing die weitest abliegenden Dinge in diesem auf. (Daher zugleich mit der Liebe fürs Altvergangene, die eine verlorene Sehnsucht war, zu großem Teil dessen bedenkliche Entstellung.) Bei Bruckner liegt etwas anderes vor, ein Augen-

blick, den die Romantik von jeher suchte, und der sich einmal in der Musik erfüllen mußte. Das Spielen des romantischen Geistes mit zeitlichen Fernen und fremden Weiten war sonst ein bewußtes Suchen, daher nur gehemmter Wille; hingegen unterscheidet das Bruckner von den anderen Romantikern, daß diese in die Ferne wollten, er aber in der Ferne stand. Er ist überhaupt der Gegensatz des ruhenden Seins zum immer neu sich verzehrenden Wollen und rastlosen Treiben der Zeitentwicklung.

Er ist Erfüller der Romantik und zugleich Überwinder, wie dies ja zusammenhängt; aber er ist von Grund auf Überwinder; denn das ist die Kernerscheinung, aus der alles übrige, alle Sonderbarkeit in seinem Verhältnis zur Romantik nur ausstrahlt, daß er aus fernem Urstand herkommt, die übrigen Strömungen der Romantik hingegen, so vielfältig sie sonst waren, eines zusammenhält: daß sie von anderem Grundstand her dem unbewußten Seelendunkel *entgegen*strebt als die Kulturen, welche in ihm verwurzelt waren; sie *löste sich aus* der Epoche des *Klassizismus*, d. h. jenes Weltblickes, der zu solchen Kulturen den Gegensatz klarster Helle und eines Grundgefühls darstellt, welches nur von ihr und einer sinnlichen Lebensfülle aus die übrigen Welt- und Bewußtseinsregionen durchstrich. *Von* dieser *klassischen Einstellung herkommend, suchte* die Romantik wieder, der Geheimnisse trunken, einen *Grundstand*, der den *dunkleren Regionen näher lag*; nicht diese selbst, nicht ihre letzten Urgründe werden zu ihrem eigenen Grundstand, sondern eine *Region des Zwielichts*, das Helle und Dunkel in bestimmter, eigentümlicher Weise verbindet; von ihr aus nun schweifen sie gegen Volldunkel und Vollhelle. Worin sich die besondere romantische Eigentümlichkeit von anderen Kulturen des Zwielichts und Übergangs zwischen den beiden Grenzpolen des Seelentums unterscheidet, in welcher Art und welchen Wegen ferner gerade dies Suchen aus dem einen davon, dem klassischen der Helle, zu dem anderen des abgründigen Urdunkels hin die vielfältige Unruhe der romantischen Geschichte bedang, das alles soll noch näher betrachtet werden; das aber macht ihren allgemeinsten Grundzug aus, daß sie den geschichtlichen *Augenblick einer* jener *Rückwendungen* darstellt, in denen der abendländische Geist aus mystischem Urgrund an *Grenzregionen der Helle hinausgelangt* war und *von diesen wieder eine Umkehr* in seiner ewigen, schicksalshaften Ruhelosigkeit sucht.

Hiervon aber unterscheidet sich Bruckner völlig; auch er dringt an die zauberisch einspinnende Schwebeschicht zwischen lichtem und durchschattetem Tiefenbereich hinaus, der die romantische Geisteswelt angehört; aber *er kommt von anderer Seite als diese*, wurzelt im Dunkel der Urkräfte wie nur wenige Naturen der gesamten Menschheitsgeschichte und dringt von anderer Innenschau an jene Zwischenschicht hinaus. Er *durchwirkt sie in anderer*, genau *umgekehrter Erlebnisrichtung*. Er kommt nicht vom Klassizismus, der sinnlichen Welterfassung und verstandesmäßigen Weltbezwingung, noch

kommt er von irgendeinem Teilstand der Romantik: er steigt als mittelalterlicher Mystiker in die Romantik auf. Im großen und ganzen entspricht dem sogar sein seltsamer Erwachens- und Lernweg; daß er dabei auch klassische Werke in seiner Lernzeit aufnahm, ebenso wie eine Anzahl romantischer und mancherlei aus anderem geschichtlichem Seelentum, verschlägt nichts und hat nichts damit zu tun; auch nicht, daß ihn die Vorbilder fesselten und beeinflußten; es kommt auf die psychologische Grundveranlagung, die innere Richtung seiner Erlebniskräfte an; aus ihr sah er alles, was er durchlebte und mit seinem Seherblick durchdrang. Und das birgt den Kern aller Gegensätze und aller Übereinstimmungen; die Romantik stand der Grundstrebung des geschichtlichen abendländischen Geistes entgegen, mit der Bruckners Seelentum gleichstrebig verlief; die Romantik war und ward immer jäher ein Zeitalter der Konflikte, der Tragik, Unerlöstheit, war dem Weltschmerz verfallen, Bruckner eine Persönlichkeit der überzeitlichen Ruhe, reinster Erlösung; und auch sonst strahlt sein Seelentum seltsam anders in die romantischen Sphären hinein und webt doch in diesen. Von da aus sind überhaupt alle Angelpunkte zu gewinnen, in denen das Problem Bruckners und seiner geschichtlichen Stellung ruht.
Es geht somit bei Bruckner, selbst wenn man vom Schwergewicht seiner Werke an sich absehen würde, schon der geschichtlichen Stellung nach nicht um eine besondere Persönlichkeit allein, sondern um einen Vorgang, der im abendländischen Geistesleben seine Bedeutung hat und innert der romantischen Geschichte selbst um einen ihrer bedeutungsvollsten, ihre Tiefen erschütternden Augenblicke. Es gibt Tiefenerschütterungen, die man nicht sogleich wahrnimmt, weil sie aus zu großer Ferne kommen.

ANTON BRUCKNER, DER MEISTER DER ORGEL

VON

MAX AUER-VÖCKLABRUCK

Am 4. September feiert die Kulturwelt den *100. Geburtstag* eines der größten und echtesten deutschen Tonmeister, *Anton Bruckners*, der gleich dem ihm geistesverwandten Franz Schubert ein Sproß einer mit reichem Kindersegen bedachten Schulmeistersfamilie in Ansfelden bei Linz war. Wie bei Franz Liszt, so haben wir auch bei Bruckner das Schaffen in ein reproduzierendes und produzierendes zu gliedern. Als reproduzierender Künstler, sagt man, habe Bruckner seine ersten Triumphe gefeiert, während seine produktive Tätigkeit lange auf Anerkennung warten mußte. Nun, Bruckner war

schon zur Zeit seines Aufenthaltes als Lehrer in St. Florian ein so ausgezeichneter Orgelspieler, daß sein Ruf sich bald in der engeren Heimat verbreitete. Sein erster Lehrer, I. B. Weiß in Hörsching, war ja auch ein guter Meister gewesen, von dem der Komponist Schiedermayr in Linz sagte: »Wenn Weiß kommt, bleibt Schiedermayr nicht auf der Orgel«, doch hat Bruckner seinen Unterricht nur kurze Zeit und als Knabe genossen und sich dann durch rastlosen Fleiß größtenteils selbst weiter gebildet. Durch das Probespiel vor den Wiener Meistern Sechter, Aßmeier und Preyer im Jahre 1853 in der Piaristenkirche zu Wien machte er sich in der Residenzstadt bekannt. Seine außerordentliche Technik erregte Aufsehen, die großartige Verarbeitung eines vorgelegten Themas als Fantasie und Doppelfuge riß alle zur Bewunderung hin, und kein Geringerer als Herbeck rief nach Bruckners Maturitätsprüfung am Konservatorium in Wien (1861) aus: »Er hätte uns prüfen sollen!« Als 1855 ein Probespiel zur Besetzung der Domorganistenstelle in Linz ausgeschrieben wurde, hatte es Bruckner versäumt, sich dazu anzumelden. Er kam nur nach Linz, sich den Wettkampf anzuhören. Keiner der Konkurrenten entsprach den Anforderungen, und Bruckners Freunde, darunter August Dürnberger, der Verfasser eines Lehrbuches für Harmonielehre und einstiger Lehrer Bruckners, drangen in ihn, er solle sich der Kommission als neuer Konkurrent vorstellen. Nach längerem Hin- und Herreden schnitt endlich Dürnberger Bruckners Bedenken mit einem kategorischen »Tonerl, du mußt!« ab und Bruckner errang den Sieg. In Nancy, London, Paris und anderen Orten errang er sich Siegeslorbeeren, und Kenner gaben ihr Urteil dahin ab, daß seit J. S. Bach und Buxtehude die Orgel keinen solchen Beherrscher, besonders was die phänomenale Pedaltechnik anbelangt, gesehen habe. Wenn er aber, vom Geiste erfüllt, sich auf die Orgelbank setzte, wurde er zum feurigen Jüngling. Die Glut seines Inneren überwand dann bei seiner Improvisation jede technische Schwierigkeit und strömte in Tönen aus, die die Hörer förmlich niederschmetterten. Wo immer Bruckner als Orgelspieler auftrat, hob man wohl seine vorzügliche Interpretation der Orgelwerke Händels, Bachs, Mendelssohns hervor, in den Ausdrücken der höchsten Bewunderung aber erging man sich über die Herrlichkeit seiner Improvisation, in der ihm niemand gleichkam. Was brachte ihm also die ersten Triumphe? Sein produktives Schaffen! Er selbst war sich bewußt, daß die Fertigkeit auf der Orgel ihm nur das Mittel zur Aussprache seines Feuergeistes sei, und wiederholt hat er nach der Rückkehr von seinen Orgelsiegen im Sängerkreise zu Vöcklabruck betont: »Ich bin ja nicht eigentlich Organist — ich bin Komponist!« Diese richtige Erkenntnis seines Berufes war hauptsächlich auch die Ursache, weshalb Bruckner glänzende Anerbieten der Engländer, das Land zu bereisen und seine Virtuosität zur Schau zu tragen, ausschlug. Es trieb ihn, seine weltbeglückenden Gedanken für künftige Zeiten festzulegen, für jene noch unendlich ausdrucksvolleren Instrumente: das Orchester, den Chorgesang.

Die ersten technischen Anleitungen zum Orgelspiel empfing der elfjährige Knabe durch seinen Vetter Weiß in Hörsching, während aus der Sängerknabenzeit in St. Florian von einem Orgelunterricht nichts berichtet wird. Erst während des einjährigen Kursus an der Präparandie in Linz erhält er durch August Dürnberger wieder Unterricht in diesem Fach, wobei er es allerdings nur zur Note »gut« bringt. Weiterhin war er im Orgelspiel ganz auf sich selbst angewiesen.

Frühzeitig regte sich in ihm schon die Lust, auf dem geliebten Instrument zu »fabulieren«, sich in freier Phantasie zu ergehen. Diese freien Improvisationen brachten ihm die ersten Bewunderer. Schon in der Kronstorfer Zeit wird von einer eigenartigen Fantasie über das Kaiserlied berichtet, und bei der Konkursprüfung 1845 in Linz bearbeitete er bereits ein Thema von Preindl nach den Regeln des Kontrapunktes.

Während seines zehnjährigen Aufenthaltes in St. Florian wurde dieser Zweig seiner künstlerischen Tätigkeit durch das Vorhandensein der damals größten Kirchenorgel in der Stiftskirche, diesem herrlichen Orgelwerk von Krismann, außerordentlich gefördert. An dem Spiel des Stiftsorganisten Kattinger hatte er in den ersten Jahren ein befeuerndes Vorbild.

Nach erledigtem Schuldienst saß der junge Lehrer täglich auf der Orgelbank der sogenannten »Werktagsorgel« (links vorne im Presbyterium), übte sich an Meisterwerken der Orgelliteratur, vor allem an Bach, und endete schließlich immer wieder mit einer freien Fantasie. Kattinger, der ihn dabei einmal unbemerkt belauschte, äußerte bewundernd: »Der wird einmal mein würdiger Nachfolger!« Der Violinlehrer des Stiftes aber meinte: »Da wollte ich aus ihm einen Violinspieler machen und nun ist ein Organist aus ihm geworden!«

Mit dem Scheiden Kattingers aus St. Florian wurde Bruckner zum Stiftsorganisten berufen und konnte nun auch, wenn ihn der Geist rief, die »Große« besteigen, in deren Klängen er, wie in einen Zaubermantel gehüllt, in höhere Regionen, in übersinnliche Welten erhoben wurde. Schon damals empfingen die fremden Gäste, die das Stift besuchten, bei seinen Orgelvorführungen den Eindruck des Außerordentlichen. Immer war es die freie Improvisation, die den größten Eindruck übte, denn in der konnte sich seine Persönlichkeit unbekümmert um eine nachprüfende Logik ganz frei ausleben, während das zur selben Zeit zu Papier Gebrachte nur in Einzelheiten den Stempel der Eigenart trägt. Der in der »Furcht des Herrn« erzogene junge Mann übertrug den unbedingten Gehorsam auch auf seine Kunstübung. In strengstem Autoritätsglauben erzogen, galten ihm die Werke der Meister der Kirchenmusik als geheiligt und unverletzlich. Das zeitgenössische Schaffen war ihm damals unzugänglich, so daß ihm jede Anregung, über die strengen Grenzen der erprobten Regeln hinauszugehen, fehlte. Er hat sich als Komponist während des Aufenthaltes in St. Florian eigentlich nur nach der technischen Seite hin entwickelt. Auch sein Spiel auf der Orgel begann er wohl gesittet und streng nach

den Regeln, bis Stimme zu Stimme sich fand, bis er in den tausend Farbentönen des Instruments schwelgend den Boden unter sich verlor, bis ihm alle irdische Logik, alles Regelwerk der Schule in seligem Schauen des innersten Wesens des Seins entschwand und er unbewußt seine Gesichte in die sinnliche Welt projizierte, die allzu rasch in den Hallen des Gotteshauses verklangen.
Damals bedurfte Bruckner noch der unmittelbaren sinnlichen Anregung eines Instrumentes, um sich in den Zustand inneren Schauens, genialer Erkenntnis zu versetzen. Hier war er auch durch keine Schranke gehemmt, sein Innerstes auszusprechen, während in den Kompositionen jener Zeit, die fast ausschließlich Gesangskompositionen sind, ihm dies noch selten gelang. Die meist unpoetischen, nur verstandesmäßigen Texte, die ein Mitschwingen der künstlerischen Seelentätigkeiten nicht aufkommen ließen, sind viel schuld daran.
So hat sich denn Bruckner, wie wir ihn heute kennen, lieben und verehren, zuerst der Welt als Orgelimprovisator offenbart, als sein eigener Interpret und Stegreifredner.
Die oben angezogene Parallele Liszt-Bruckner als reproduzierende Künstler, erfährt insofern eine Einschränkung, als für Liszts Erfolge die unerhörte Technik bei der Wiedergabe fremder und eigener Werke ausschlaggebend war, während Bruckner, als Interpret fremder Werke bei seiner damals bedeutenden technischen Fertigkeit anderen Orgelvirtuosen ebenbürtig, als sein eigener Interpret aber alles bisher Dagewesene turmhoch überragte, so daß man ihn nur mit Händel und Bach verglich.
Für Bruckner war alle Technik nur Mittel zum Zweck und nie Selbstzweck. Als er sich nach seiner Übersiedlung nach Linz ganz der Musik gewidmet hatte, verwendete er auf das Technische im Orgelspiel nur noch wenig Zeit. Als er später Orgelkonzerte in Dresden, Leipzig und anderen Städten plante, schrieb er an seinen Freund Rudolf Weinwurm: »Bezüglich der Reise muß ich leider schreiben, daß ich noch kein Repertoire habe, obwohl ich Bach und Mendelssohn gespielt habe. Ich habe wenig Zeit und Lust, mich sonderlich in dieser Beziehung zu plagen, denn es hat keinen Zweck; Organisten sind stets schlecht bezahlt; und wenn man Konzerte am Ende nicht mit Vorteil arrangieren kann, meine ich, ist's am besten, unentgeltlich und dann auch nur Fantasien usw. ohne Noten aus dem Kopfe zu spielen. Zum genauen Spiel fremder Meister, glaube ich, werden draußen sehr tüchtige Leute in Hülle und Fülle sein. Meinst Du nicht? Dann möchte ich umsonst die Zeit nicht so vergeuden, wer weiß, ob man Konzerte halten kann.«
Auch als er vor der Reise nach London gefragt wurde, welche Werke er dort vortragen werde, antwortete er: »Ich werd' net lang den Bach einwerkln (eindrillen); das soll'n die tun, die ka Phantasie hab'n; ich spiel' über freie Themen!« Ein eigentliches »Repertoire« besaß Bruckner nie, und die fremden Werke, die er spielte, beschränkten sich auf Bach, Händel und Mendelssohn. Diese spielte er auch in den programmäßigen Konzerten in der Albert-Halle,

und infolge des Eindruckes seiner freien Improvisationen, die er immer den Vorträgen anschloß, wurde er auch zu außerordentlichen Konzerten im Kristallpalast eingeladen, die ihm die größten Triumphe eintrugen.*)

Mit diesen Konzerten war Bruckners Weltruf als Meister des Orgelspiels begründet. Glänzende Angebote zu Konzertreisen schlug er aus mit dem unbewußt stolzen Wort: »Was meine Finger spielen, vergeht, was sie aber schreiben, wird bestehen!«

In Wien bot man ihm wenig Gelegenheit, in Konzerten aufzutreten, und auch als Hoforganist wurde er, da er bei den Zwischenspielen in den Hochämtern seiner Phantasie zu sehr freien Lauf ließ und durch ihre unersättliche Länge den Gang des Gottesdienstes aufhielt, hauptsächlich zur Begleitung deutscher Meßlieder bei einfachen Gottesdiensten verwendet.

Das Orgelspiel war es auch, das ihm zunächst den Weg nach Wien öffnete. Schon zehn Jahre vor seiner Übersiedlung dorthin brachte das Abendblatt der »Wiener Zeitung« aus der Feder des bekannten Kritikers Ludwig Speidel einen Bericht über eine private Orgelvorführung Bruckners in der Piaristenkirche zu Wien, deren Orgel er besonders schätzte.

In einem Brief vom 1. August 1858 schreibt Bruckner an Freund Weinwurm:**) »Samstag den 24. Juni ist ein Aufsatz über mich im Abendblatt der Wienerzeitung erschienen; hoffentlich hast Du ihn gelesen. Wenn ich an Deine und H. v. Speidels Begeisterung, sowie an die des Organisten und mehrerer denke, werde ich noch immer gerührt. Der Aufsatz aber brachte mich zum Weinen ...; ich mußte augenblicklich nach Hause gehen... Rudolf! Wie kann ich mich bedanken? Schicke mir doch seine Adresse. Ich freue mich sehr über ein liebes Schreiben von Dir, Edler! Der Redakteur unseres Abendboten H. Holle hat aus irgendeiner Hand in Wien ein eigenes Schreiben schon früher erhalten, welches meldete, es hätte Aufsehen gemacht, was wir getan...«

Für den großen Eindruck des Brucknerschen Spieles spricht allein schon die Tatsache, daß sich ein so angesehener Kritiker wie Speidel bewogen fühlte, eine ganz private Orgelvorführung öffentlich zu besprechen. Das Referat hat folgenden Wortlaut: »In dieser Zeit musikalischer Trocknis wird man es begreiflich finden, wenn man zuweilen künstlerische Privatgenüsse aufsucht, die man dann, falls sie von einiger Bedeutung, nicht ungern würde öffentlich besprochen sehen. So ward uns jüngst ein ungewöhnlicher Genuß, als wir den Domorganisten von Linz, Herrn *Anton Bruckner*, der sich zum Zwecke seiner Ausbildung einige Zeit in Wien aufgehalten, in der Josefstädter Piaristenkirche Orgel spielen hörten. Herr Bruckner besitzt über einen vollständig absolvierten Lehrkurs in der Harmonielehre, sowie über seine Fertigkeit und Kunst im Präludieren die glänzendsten Zeugnisse von seiten des Professor

*) Ausführliches darüber siehe in: Max Auer »Anton Bruckner«, Amalthea-Verlag, Wien, Leipzig, Zürich.
**) Aus dem bei G. Bosse, Regensburg, im Druck befindlichen Band mit 320 Bruckner-Briefen und 80 Briefen an ihn.

Sechter. Als er sich aber an das schöne Werk in der Piaristenkirche setzte und zu phantasieren begann, da merkten wir sogleich, daß er seine theoretische Schulpraxis weitaus überflügelt habe. Er schlug ein Thema an und führte es nicht ohne respektablen Aufwand an Phantasie und musikalischem Können nach allen Seiten durch; wie am freien, so zeigte er seine Tüchtigkeit auch am strengen Satz. Bei seiner großen Fertigkeit, seinem begeisterten Streben und bei dem so fühlbaren Mangel an gediegenen Orgelspielern dürfte ihm eine schöne Zukunft nicht fehlen. Daß ein jung und frei aufstrebendes Talent wie Herr Bruckner durchaus die Spuren der Mendelssohnschen Richtung an sich trägt, wird ihm schwerlich zum Vorwurf gereichen. Ist doch Mendelssohn der Orgel als ein Befreier erschienen, der sie vom Joch der Pedanterie erlöste und sie wieder menschlich empfinden lehrte.«

Da Bruckner damals erst im Begriff stand, bei Sechter seine weiteren Studien auf das Gebiet des strengen kontrapunktischen Satzes auszudehnen und er 1847 in Linz den »Paulus« gehört hatte, ist es wahrscheinlich, daß sein Spiel in dieser Zeit mehr den »galanten« Stil Mendelssohns trug.

Bald entwand sich der Meister auch diesem Einfluß, sein Spiel wurde immer persönlicher, lange bevor er es vermochte, sich in der aufgezeichneten Komposition frei zu geben.

Eine besondere Anregung für die Pflege der freien Improvisation mag es ihm gewesen sein, daß sein Bischof, Franz Joseph Rudigier, mit besonderer Vorliebe im alten Dom zu Linz, ganz allein, bei verschlossenen Türen seinem Spiele lauschte . . . So erzählt das Wiener »Fremdenblatt« anläßlich des 70. Geburtstages des Meisters: »Gar oft mußte Bruckner plötzlich nach Linz fahren, weil der musikfreudige Kirchenfürst sich nach dieser klingenden Andachtsübung sehnte. Er ließ sich von Bruckner erheben und erschüttern, das war für ihn eine Herzenskur. Und eines Tages — so erzählten damals die Musiker — als Bruckner ihn wieder ›geheilt‹ hatte, wie Davids Harfe den König Saul, und der Meister wieder nach Wien zurück mußte, da führte ihn der Bischof an eine Stelle der Domkirche und sagte: ›Lieber Bruckner, Sie haben mir wieder, wie schon so oft, sehr wohlgetan, aber auch ich habe an Sie gedacht. Womit könnte ich Ihnen meinen Dank besser abtragen? Hier, dieses Plätzchen in heiligem Boden gehört Ihnen; ich habe es Ihnen als Grabstätte gewidmet.‹ In frommer Rührung dankte der Künstler, der die Meinung des Bischofs wohl verstand.«

Mit welcher zwingenden Gewalt Bruckners Spiel seine Hörer in den letzten Jahren seiner Linzer Wirksamkeit fesselte, sagt uns folgender Bericht eines Ohrenzeugen: »Im Chore der alten Domkirche begrüßte uns *Bruckner*, ein einfacher, etwas befangener Herr, den die Ehre, Ihrer Exzellenz der Gräfin Huyn vorgestellt zu werden, nur zu einigen wortlosen Bücklingen veranlaßte. Dann eilte Bruckner zum Orgelsitz und nach einem vollen Blick nach aufwärts begann das Spiel.

Ein einfacher Hymnus, ohne alle Künstelei mit ernster Ruhe vorgetragen, schien das Thema des folgenden Konzertes anzudeuten; mir klang es wie das Bekenntnis einer in Glauben und Sitte gefestigten Seele, die mit ruhiger Klarheit, mit sicherem Hoffen auf das Jenseits blickt.
Noch einmal tönt der schöne Sang, aber da beginnen auch schon — gleich dem Kräuseln der eben noch glatten See — andere Klänge das Thema zu umspielen. Leise Melodien umranken und umweben wie eine schmeichelnde Versuchung den hehren Sang und immer drängender werden die fremden Stimmen, denen aus allen Registern neue sich vermählen, bis endlich gewaltige übermächtige Akkorde das einfach schöne Lied umrauschen; bald ist's nur ein kurzer abgerissener Satz, dann kaum mehr einzelne Töne, die wie der Hilferuf eines Sterbenden den mächtig dahinrauschenden Orkan der Gott entfremdenden Mächte übertönen.
Da fällt mein Blick auf den Meister an der Orgel. Das ist nicht mehr der einfache schüchterne Mann von vorhin! Mit hocherhobenem Haupte und begeistertem Blicke thront der Künstler in Mitte des tosenden und brandenden Meeres von Tönen und mit gewaltiger Kraft und souveränem Willen beherrscht er die hochschäumende, himmelanstürmende Flut.
Endlich durchbricht das grollende Wogen der Fuge ein wundersüßer Klang, wie wenn ein heiterer Sonnenblick durch finstere Wolken dringt. Und nun reiht sich perlend Ton an Ton zur mächtig schwellenden Harmonie des anfänglichen Themas; es glätten sich die dunklen Wogen, immer mehr verklingt das dumpfe Grollen und endlich jubelt laut und hell der Triumphgesang, mit dem die ganze Schöpfung ihren Herrn lobt und preist!
Die kurze Spanne einer halben Stunde hatte dem großen Meister genügt, die Geschicke der Menschheit in Tönen zu malen. Die ruhige Klarheit der Pläne Gottes, die Reinheit seiner Offenbarung, die Versuchung und der immer tiefere Fall der Menschheit, ihr Versinken in geistiger und leiblicher Not, aber auch das Erlösungshoffen und endlich die Erlösung selbst, die den Menschen der gottgeplanten Reinheit wieder entgegenführt — all das und noch mehr war der Inhalt des imposanten Tongemäldes, das Künstlerhände uns vorgezaubert!
Alle waren tief ergriffen, Graf Huyn war auf Bruckner zugeeilt und hatte den gottbegnadeten Künstler auf beide Wangen geküßt.
Bruckner, wenn auch gerührt durch solche Anerkennung, war nun, da er sein Instrument verlassen, wieder ganz der einfache, befangene Mann von früher und ich glaube, er war froh, als wir nach herzlichem, aber wortarmem Abschied von dannen gingen.
›Gedenken Sie dieser Stunde‹, sagte mir beim Nachhausegehen Graf Huyn, ›das ist ein großer Geist, dessen Offenbarungen wir soeben gelauscht!‹ «
Bald nach der Übersiedlung des Meisters nach Wien fallen seine Orgelreisen nach Nancy und Paris (1869), dann nach London (1871).

Abgesehen von wenigen Konzerten, in denen er in Wien öffentlich auftrat, waren fortan nur mehr die Hallen der Stifts- und Domkirche in St. Florian, Klosterneuburg, Kremsmünster, Linz u. a. O. Zeugen seiner phänomenalen Improvisationskunst.

Über eine Orgelimprovisation in Klosterneuburg sagt (1880) Dr. Hans Kleser: »Er phantasierte so herrlich, so überraschend erfindungsreich und spielte technisch so überwältigend, daß wir — die Zuhörer — unter der gewaltigen Wirkung förmlich ermüdeten. Wir hatten insgesamt das Gefühl, als seien wir in der Gewalt eines Zauberers, der uns nicht loslassen wolle, dessen wir uns auch nicht erwehren konnten. Endlich war die Aufnahmefähigkeit meines Nervensystems erschöpft, ich stürzte nach der Emporkirche, um Bruckner zu sagen, er solle sich doch nicht überanstrengen. Da saß der starke Mann mit dem mächtigen Kopf auf der Orgelbank und arbeitete mit Händen und Füßen wie ein Entrückter, ohne mich auch nur zu hören; das Wasser lief ihm den ganzen Körper herunter, Rock, Weste und Halstuch hatte er natürlich abgelegt und was ich auch sprach von Aufhören — — es half nichts, noch über eine Viertelstunde spielte er weiter, als ob ich nichts gesagt hätte und nicht da wäre; dann endete er mit ein paar bizarren abgestoßenen Akkorden, stieß die Register ein, schlug die Orgel zu, zog sich Weste und Rock an und schritt mir voran in den schattigen Klostergarten.«

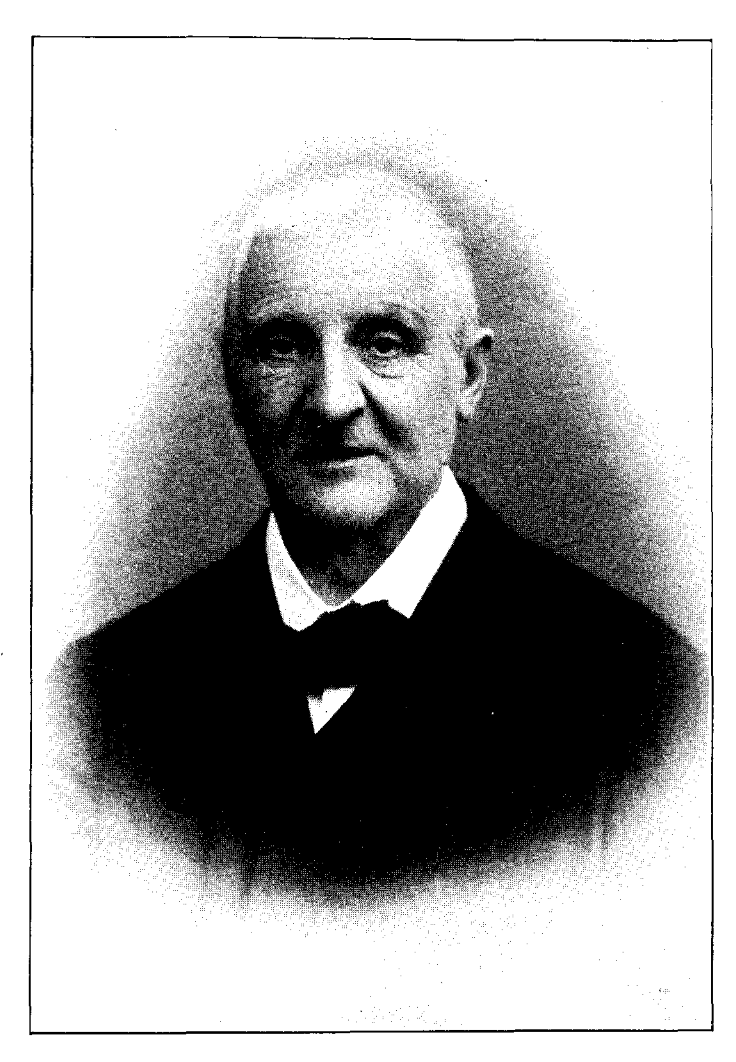
(Neue Musikzeitung, Köln 1886, Nr. 2.)

Am liebsten aber saß er an dem Instrument, das ihm von Jugend an vertraut war und das einst sein würdigstes Grabdenkmal werden sollte, an der großen Orgel in St. Florian, die anläßlich des 100. Geburtstages des Meisters in würdiger Form wieder hergestellt werden soll.*) Über seine Kunsttaten dortselbst wird in dem zweiten Band der Bruckner-Biographie von Göllerich-Auer ausführlich berichtet werden.

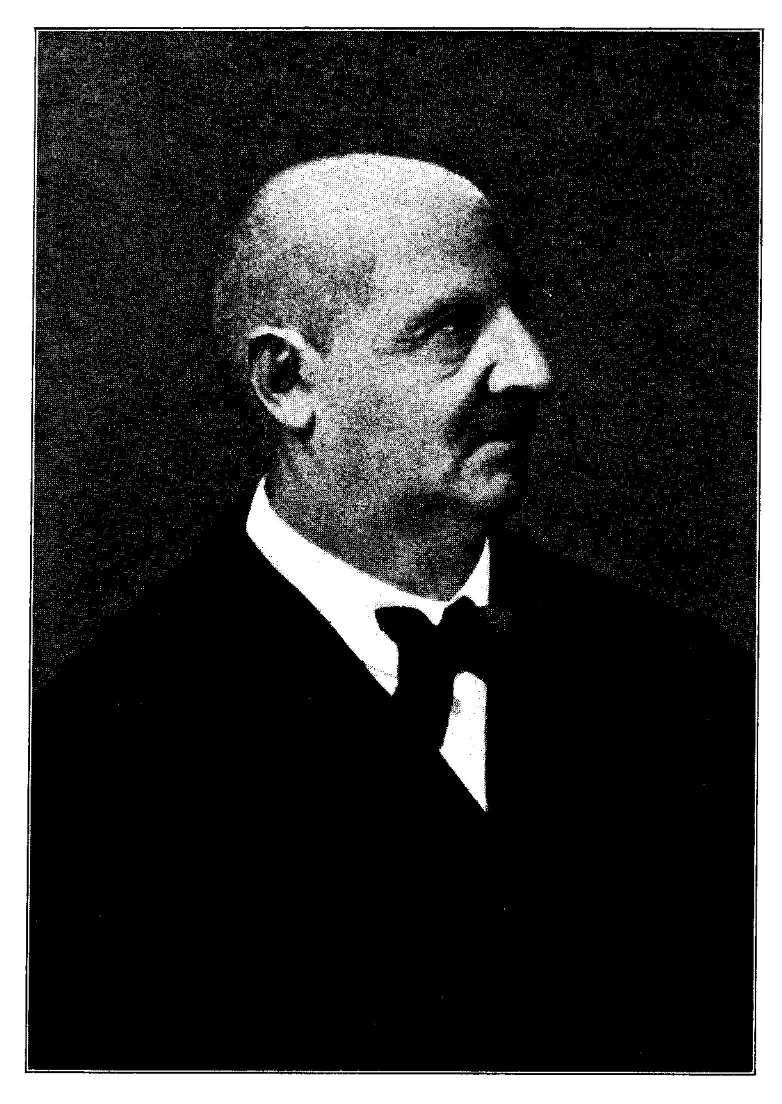
Mit zunehmendem Alter und fortschreitender Kränklichkeit war Bruckner gezwungen, die Anstrengung des Orgelspieles immer mehr zu meiden, ja es wurde ihm von den Ärzten zeitweise ganz verboten. Begreiflicherweise litt darunter auch seine technische Fertigkeit, und es kam vor, daß er bei Begleitung von Gesängen nachzog oder daneben griff. Wenn er aber in gehobener Stimmung, vom Geiste erfaßt, improvisierte, wenn seine Seele sich dem Irdischen entwand und höhere Welten schaute, dann mußte auch der müde Körper gehorchen, dann siegte sein Geist über die Schwierigkeiten der Technik und er war wieder der alte unerreichte Meister der Orgel.

So berichtet die »Grazer Tagespost« vom 6. Oktober 1891 über das Spiel Bruckners in seinen letzten Lebensjahren anläßlich eines Lehrertages in Admont (Steiermark), wo eine Schwesterorgel zu der in St. Florian steht: »Und was war's denn heute? Sangen denn vom Chore hernieder nicht mehr Metallpfeifen, sondern liebliche Engelein mit hellen Stimmen? Zürnte der

*) Siehe den in diesem Heft veröffentlichten Aufruf S. 936.



Anton Bruckner
(etwa 1890)



Anton Bruckner
(Münchener Aufnahme von 1885)

allewige Gott der Welt, daß er mächtige Stürme sandte, den frevelhaften Willen zu beugen und die sündhafte Menschheit zur Ehrfurcht zu zwingen? Doch nein, sein Zürnen hatte sich ja schon in Versöhnung aufgelöst, denn an das Ohr der erschütterten Menge klang heiliges, geheimnisvolles Flüstern, Rauschen sanfter Zephire in Waldkronen, liebliche Quellen hörte man rieseln und besänftigt atmete das beruhigte Gemüt auf in dem Bewußtsein der Versöhnung mit dem Schöpfer. — Wer zauberte denn diese nicht mehr menschlichen, diese überirdisch klingenden Töne aus dem Instrumente? Jeder, der gelauscht, fragte sich gespannt: Wer war der Künstler, der alle so zu erheben wußte? Wer lockte plötzlich die heitere, goldige Jugend wieder herauf, wer brachte es zustande, daß das arme, wunde, totgequälte Gemüt mit einem Schlage entrückt wurde von allem Erdenelend und in nie gekannter Wonne den Freund, den Bruder, den Mitmenschen ans Herz hätte drücken mögen? In langen immer schwächer werdenden Schwingungen war der letzte Ton verrauscht. Eine Pause, notwendig zur Fassung, zur Rückkehr aus seliger Stimmung in die Alltäglichkeit, trat ein. — Doch nicht so schnell konnte sich der festgebannte Geist vom Gotteshause trennen. Er mußte noch ein stummes Gebet der Danksagung für solch hohen Genuß verrichten. — Aller Blicke richteten sich plötzlich dem Hochaltare zu. Dort stand ein alter Mann mit festem Körperbau. Wie kam's denn, daß der die Blicke der Anwesenden auf sich zog? Ein gefurchtes Antlitz lächelte in milder Freundlichkeit den Geistlichen an, dem es sich sprechend zugewendet hatte. Doch zum Nachdenken anregend, wies der Kopf sich dem Beschauer; diese hohe, geistvolle Stirne, dieser tiefsinnig leuchtende Blick waren gewiß nicht einem ganz gewöhnlichen Menschenkinde eigen. Bald wurde es unter den neugierig Wartenden bekannt. Derjenige, der den Zauber der Töne soeben wie himmlische Gaben unter die Lauschenden mit vollen Händen verstreut hatte, war *Anton Bruckner*, der große Meister. Und dort stand er so bescheiden, als ob er nicht um ein Quentchen mehr wert wäre als alle die alltäglichen, ihn umgebenden Menschenkinder. In stummer Ehrfurcht huldigten dem greisen Künstler alle, als er heiter lächelnd ins Freie schritt. Wes Herz hätte mögen in lärmenden Jubel ausbrechen, nachdem es so gesättigt war mit Gefühlen des wahrhaft Erhebenden? Es gibt Augenblicke, wo man durch die Macht des im Innern sich Drängenden nur in stiller Bewunderung seinem Empfinden den richtigen Ausdruck geben kann. Solche Huldigungen sind wahrhaft Huldigungen.«

Wie groß Bruckners Ansehen auch bei Fachgenossen im Auslande war, bezeugt folgende von L. Speidel erzählte Episode (aus dem »Wiener Fremdenblatt« vom 4. Oktober 1894):

»Ich hörte einst in Bern, wo die zweitgrößte Orgel der Welt steht, den dortigen Organisten spielen. Ein tüchtiger Meister, der Jakob Mendel; er ist leider vor einigen Jahren gestorben. Er spielte abends im stockfinsteren Dom, in dessen Hallen sich die Zuhörer verloren. Nur oben auf dem Orgelchor brannten

zwei Lichtlein, zwischen denen die schwarze Gestalt des Künstlers sich gespenstig regte. Dann, als er hörte, daß wir aus Wien kamen, umarmte er uns. ›Ach, aus der Bruckner-Stadt, da muß ich Ihnen was Rechtes spielen!‹ Und nun ging es an ein Privatissimum, zu dem das Rieseninstrument seinen letzten Seufzer hergeben mußte. ›Ja, der Bruckner sollte da sitzen, der versteht das noch ganz anders!‹ sagte er, als er uns in Grund und Boden gespielt hatte, ›dem reichen wir alle nicht das Wasser‹. Er bereitete sich auch schon seit Jahren auf eine Reise nach Wien vor, um den ›letzten Organisten‹ vor seinem Tode noch einmal zu hören, aber er ist darüber gestorben.«

Bruckner hatte bei seiner Schweizer Reise im Jahre 1880 auch Bern besucht und in der Kathedrale die Orgel gespielt.

Es ist begreiflich, daß sich der Charakter des Brucknerschen Orgelspieles im Laufe der Zeit verändert hat. Zuerst war es, anschließend an das große Vorbild Bach, streng orgelmäßig, wurde dann von Mendelssohns »galanter« Art beeinflußt und gewann endlich mehr symphonischen Charakter, wobei Bruckner, wie Karl Aigner, der ihm in St. Florian regelmäßig registrierte, erzählt, dem Instrument Dinge zumutete, die über die damaligen technischen Möglichkeiten einer Orgel weit hinausgingen.

Er dachte nur mehr mit den Möglichkeiten des großen Orchesters. Wenn er als Orgelpunkt seinen berühmten Pedaltriller in unersättlicher Ausdauer ertönen ließ, oder ein Thema in Pleno mit Vibratoakkorden in der linken Hand begleitend durchführte, vermochten die Bälgetreter den nötigen Wind kaum mehr aufzubringen und in der Albert-Halle zu London wäre an einer seiner gewaltigen Steigerungen die die Riesenorgel mit Luft speisende Dampfmaschine bald zuschanden geworden.

Nach der Erzählung Karl Aigners, ohne dessen Hilfe er in St. Florian gar nicht mehr spielen wollte, begann Bruckner gewöhnlich mit zartesten Stimmen auf dem vierten Manual zu phantasieren, ähnlich, wie auch bei den Anfängen der Sinfonien, worauf das eigentliche Thema mit plastischer Farbengebung eingeführt wurde. Die Verarbeitung war eine höchst mannigfaltige und ließ alle Künste des Kontrapunktes spielen. Dabei wurden nach und nach immer neue Stimmen herangezogen. Vor dem Plenospiel trat gewöhnlich eine kurze Pause ein. Häufig wählte der Meister für das volle Werk auch ein eigenes, hierfür passendes Thema, das manchmal auch in freier Fuge durchgeführt wurde. In den späteren Jahren bediente er sich seltener der Fugenform; und als ihn Aigner einmal fragte, warum er keine Fuge gespielt habe, meinte er: »Das kommt mir immer vor wie ein Rechenexempel.« Wenn er aber einmal eine Fuge losließ, dann war sie von höchster Genialität, und einstimmig waren die Fachleute der Meinung, daß seit Händel und Bach keiner diese Kunstform so hervorragend beherrscht habe.

In den Steigerungen und Orgelpunkten, die er gegen Schluß des Spieles einführte, war er unerhört, und oft wurde ihm gesagt, er habe in dieser Beziehung

nicht seinesgleichen. Wer würde dies bezweifeln, der je einmal das Finale seiner »Fünften« gehört hat! Hier im freien Spiel fiel das Hindernis der Fixierung der Gedanken durch die Schrift weg, und der Leib mußte dem Höhenflug des Geistes willenlos gehorchen!

Ein Florianer Chorherr, der unendlich bedauerte, daß diese herrlichen Fantasien nur von wenigen gehört für immer verrauschten, hat ein Instrument erdacht, mittels welchem die auf der Orgel gespielten Improvisationen hätten fixiert werden können. Doch es fehlten die Mittel, dieses zu bauen. So ist uns denn keine dieser Improvisationen überliefert. Am ehesten noch könnte der 150. Psalm uns ein Bild einer solchen Orgelimprovisation geben. Man darf dieses Werk als Introduktion und Fuge ansehen, wozu noch die ausgesprochen orgelhafte Farbengebung des Werkes kommt.

Bruckners Spiel während des Gottesdienstes war naturgemäß ein vollkommen anderes. Er stellte es da ganz auf den Stil der dabei aufgeführten Werke ein. Er vermochte seine Phantasie ebenso dem Geist des gregorianischen Chorals wie dem des Palestrinastiles unterzuordnen, was am besten seine streng lydische Motette »Os justi« beweist.

Bruckner richtete die Art seiner Improvisation auch oft mit Rücksicht auf die Zuhörer ein. So spielte er einmal in St. Florian vor Engländern im Stil Händels, vor höheren Militärs über militärische Signale, vor Lehrern wählte er sich in Hinblick auf eigene Schulmeistertätigkeit die C-dur-Tonleiter zum Thema.
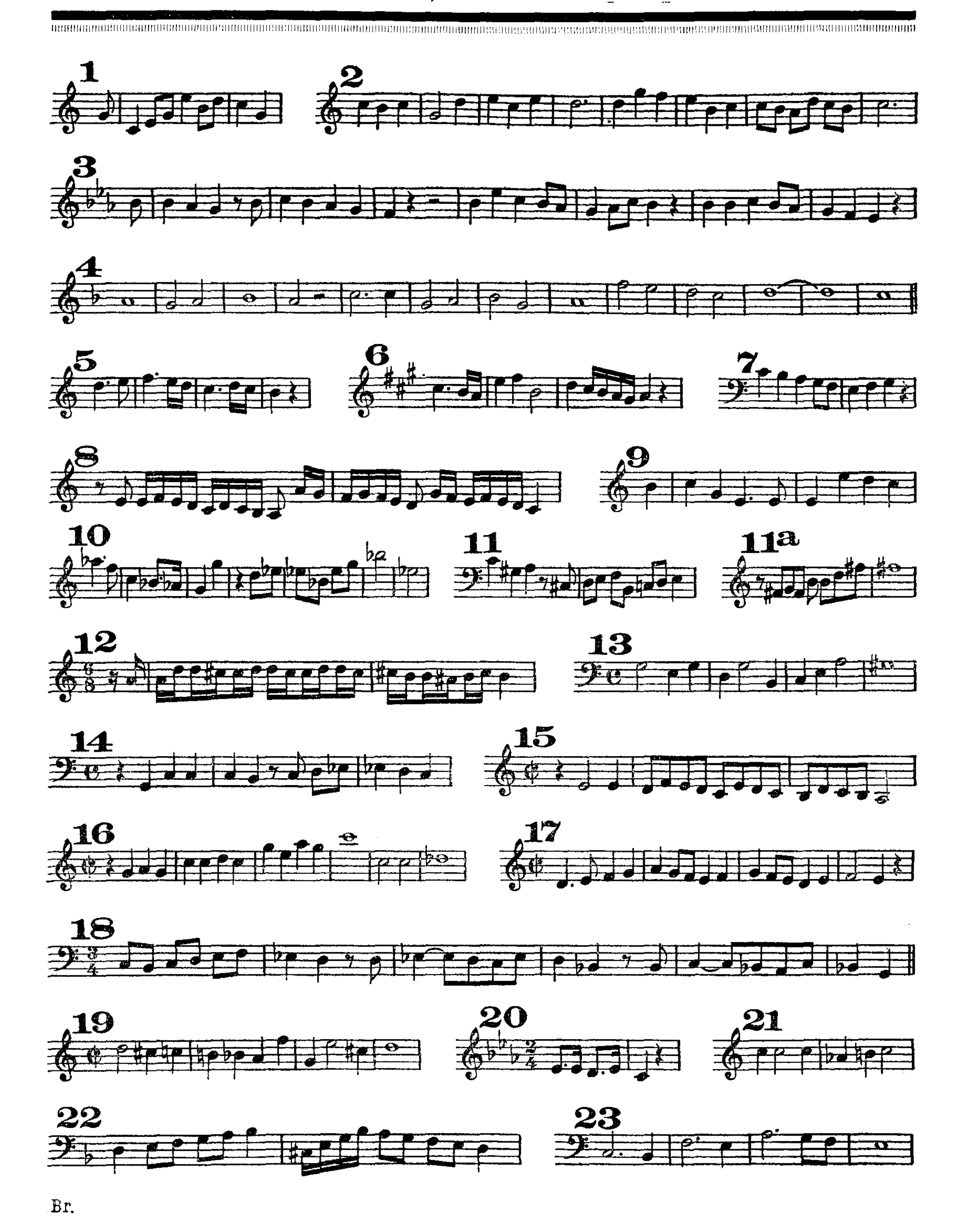
Mit besonderer Vorliebe nahm er in früherer Zeit zum Thema seines Spieles die österreichische Volkshymne (»Gott erhalte«), das Händelsche »Halleluja«, das Thema »Alles, was Odem hat« aus dem »Lobgesang« von Mendelssohn, später aber Themen aus Wagners und eigenen Werken.
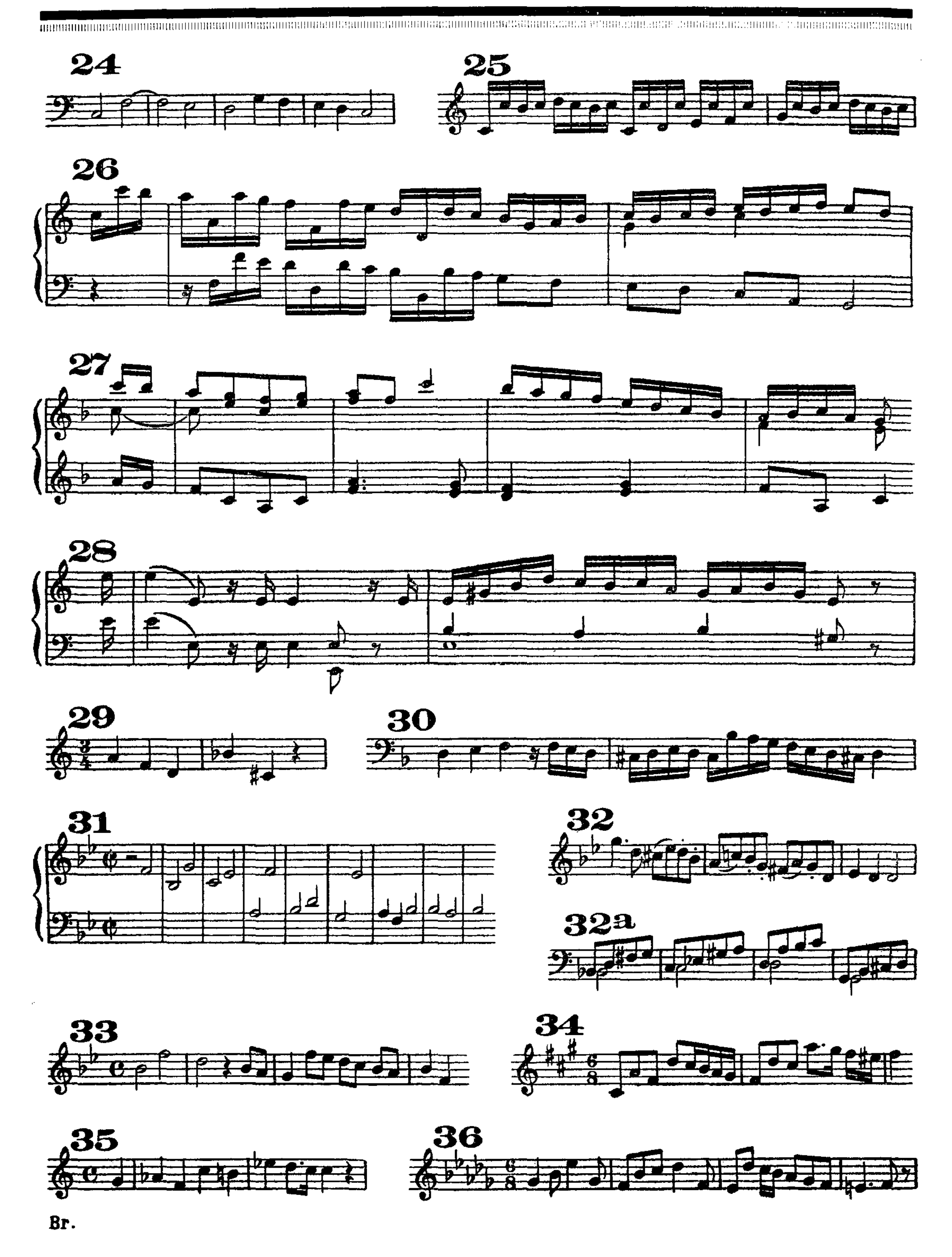
Zu außerordentlichen Anlässen, wie zu öffentlichen Konzerten oder vor hohen Herrschaften pflegte der Meister sich vorher die Themen zu fixieren und eine Skizze für das freie Spiel anzulegen, wie eine solche in Faksimile diesem Hefte beigegeben ist. Sie ist der Entwurf für das Vor- und Nachspiel anläßlich der Hochzeit der Tochter des Kaisers, Erzherzogin Marie Valerie, in Bad Ischl am 1. August 1890. Das Hauptthema ist das des Finale der 1. Sinfonie Bruckners. Auch die Nummern 64 und 65 der beigefügten Notenbeilagen bilden zusammen eine solche Skizze für ein Orgelkonzert des Meisters am 21. August 1884 in Kremsmünster. (Siehe S. 881—884.)

Aus der Betrachtung der beigegebenen Orgelthemen, die, von Göllerich und dem Verfasser gesammelt, aus den verschiedensten Abschnitten seiner Tätigkeit als Orgelspieler stammen, ist ersichtlich, wie Bruckner vom einfach volksliedmäßigen zum streng kontrapunktischen und schließlich zum orchestral-sinfonischen Spiel fortgeschritten ist.
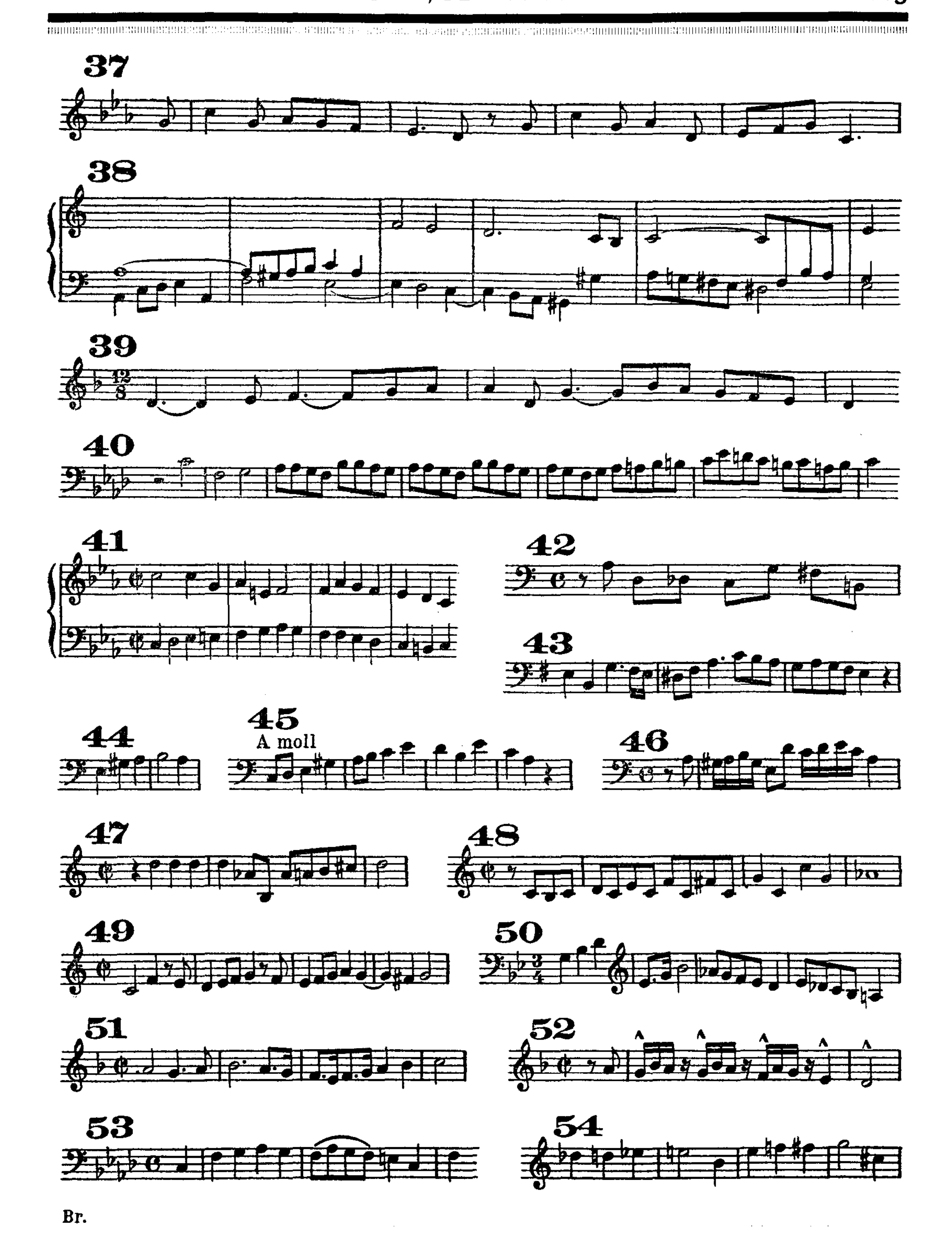
Nicht alle diese Themen sind Originalthemen des Meisters. So ist Nr. 3 fast identisch mit einem in Österreich noch heute gesungenen Kirchenlied: »Wir beten an«, Nr. 2 hat ebenfalls den Charakter eines Volksliedes und Nr. 4 die
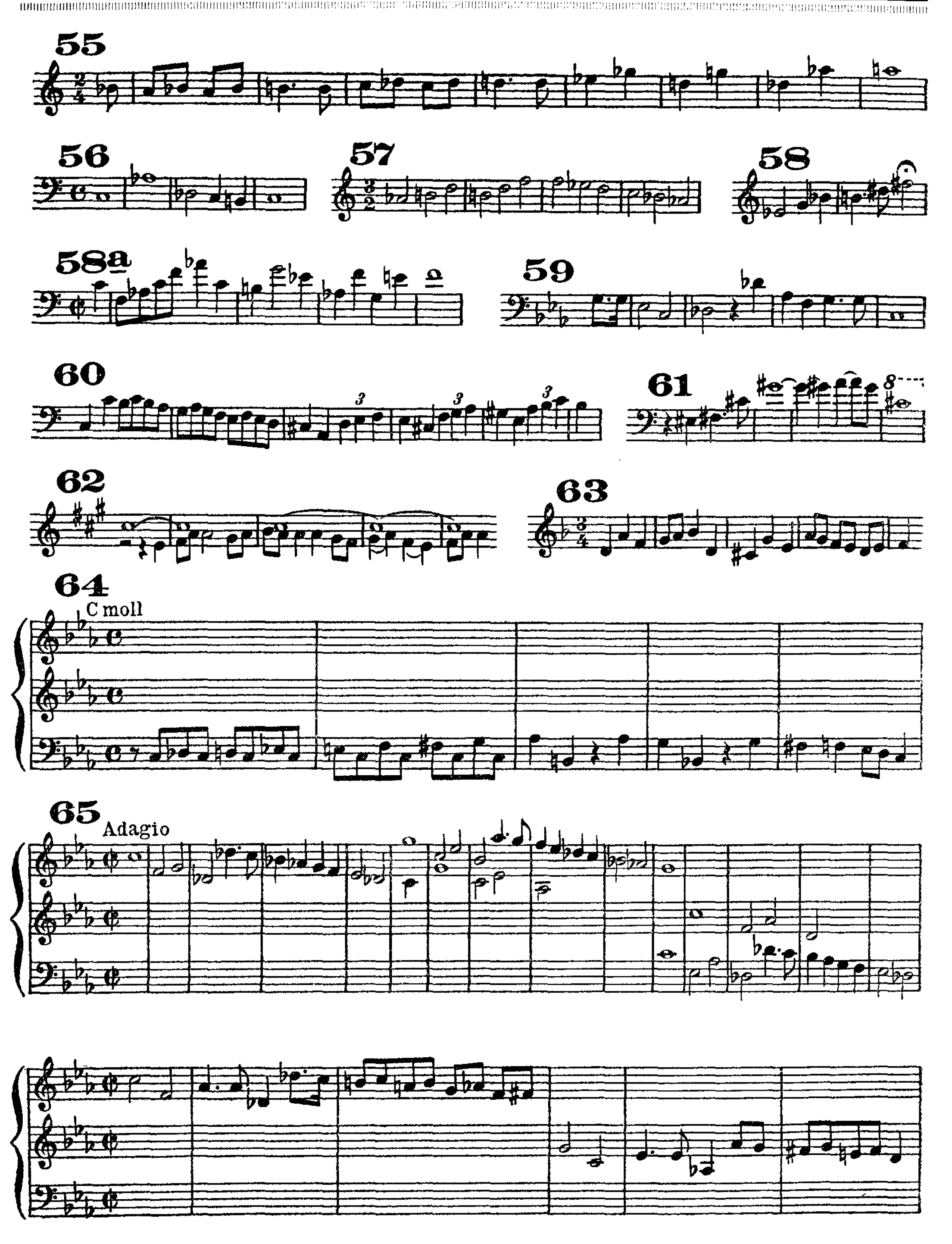
Form des evangelischen Chorales, für den Bruckner besondere Vorliebe hatte, wie die herrlichen Choräle seiner Sinfonien beweisen.
Die weiteren Themen sind spezifische Orgelthemen. Nr. 7 findet sich, so einfach es ist, in einem Notizkalender Bruckners vom Jahre 1882 vermerkt. Nr. 8 deckt sich im ersten Teil mit dem zweiten Thema der Doppelfuge des ungedruckten 114. Psalmes aus der Florianer Zeit und ist unverkennbar von Bach beeinflußt. Nr. 17 trägt den Charakter einer Kirchentonart, Nr. 21 ähnelt melodisch und rhythmisch dem Beginn der »Frühlingssinfonie« von Schumann, von dem Bruckner auch das Thema »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« für sein Orgelspiel verwendete. Die Nummern 22—24 hat er als Fugenthemen verwendet, wovon das letzte in den beiden ersten Takten das Thema des »Liebestodes« aus »Tristan« zeigt; Nr. 25 ist die Violinfigur aus dem Credo der »Krönungsmesse« von Mozart, die er mit den weiteren Nummern bis Nr. 28 seinem Spiel in den sechziger Jahren zugrunde legte.
Nr. 30 findet sich auf einem Skizzenblatt aus der Florianerzeit neben Themen aus Messen von Preindl. Nr. 32 ist ein Orginalthema, das Bruckner nach einer Überlieferung seines Nachfolgers als Domorganist in Linz, Karl Waldeck, im Jahre 1867 verbunden mit der nebenstehenden Coriolanfigur einer Orgelfantasie zugrunde legte. Nr. 33 ist das Hauptthema der Doppelfuge »Et vitam venturi saeculi« aus Bruckners »Missa solemnis«, b-moll.
Unter verschiedenen Themen, die sich der Florianer Stiftsorganist mit Angabe der Komponisten notierte, findet sich auch Nr. 41, ein im doppelten Kontrapunkt erfundener Satz, dem die Bemerkung »selbst« beigefügt ist, außerdem trägt es den Vermerk: »Am Allerheil. Fest 848«. Dasselbe Studienblatt enthält noch die Themen Nr. 42—47, welch letzteres die Bemerkung »steigern« trägt.
Alle weiteren Themen zeigen entweder harmonisch oder rhythmisch die Eigenart Bruckners. Nur Nr. 62 ist ein Thema, dem gregorianischen Choral (»exultet«) entnommen, worüber er, nach Mitteilung Franz Müllers, bei einem seiner letzten Besuche am Karsamstag in St. Florian phantasierte. Nr. 59 verwendete er als Fugenthema, und Nr. 56 ist das Thema seines letzten Orgelspieles zu Ostern 1894 in St. Florian. Nr. 63 endlich ist das Thema, das der Organist A. Chauvet von Notre Dame in Paris dem Meister anläßlich seines Orgelspieles dortselbst 1869 für eine freie Improvisation übergab.
Bruckner, der Meister der Orgel, war nie Virtuose im gewöhnlichen Sinne. Er war auch als Orgelspieler in erster Linie produktiver Künstler, und die Orgel war das Werkzeug, durch das er zuerst seine selbstschöpferische Kraft ausströmen ließ. Die Orgel in St. Florian aber war seine eigentliche künstlerische Mutter, zu der sein Leib nach dem Tode zurückgekehrt ist und die sein würdigstes Grabdenkmal wurde. Dieses herrliche Werk zu erhalten und zu einem großartigen, tönenden Denkmal auszubauen, ist wohl das schönste Geburtstagsangebinde für den größten Orgelmeister des 19. Jahrhunderts und eine Aufgabe, an der die ganze Kulturwelt sich beteiligen sollte.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
11a
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23



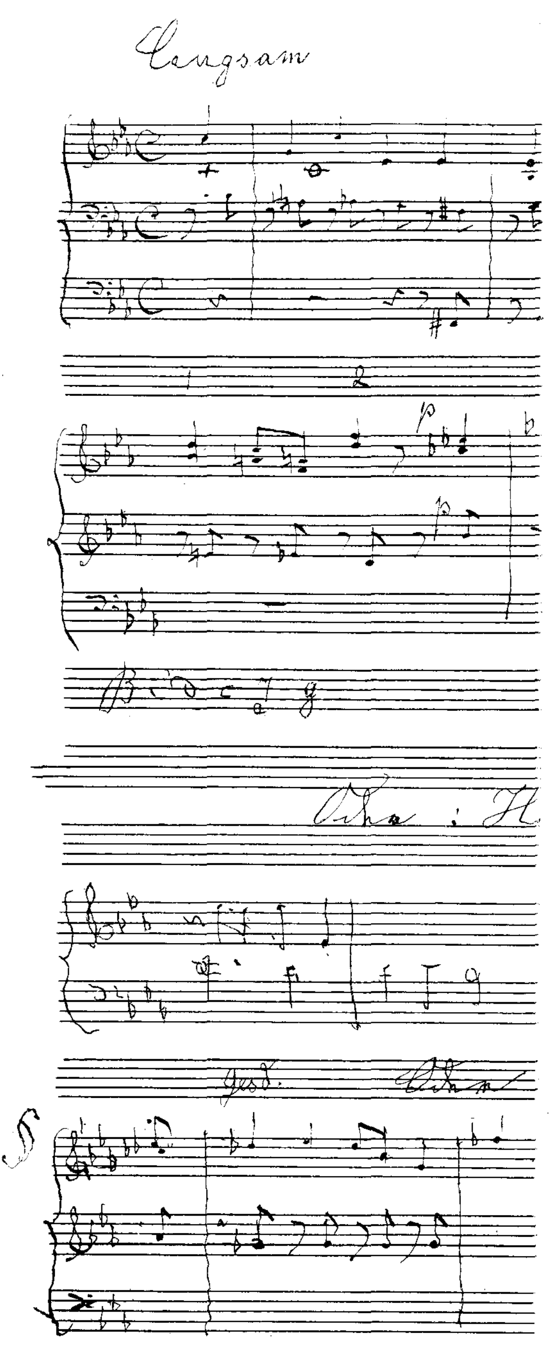
Br.


37
38
39
40
41
42
43
44
45
A moll
46
47
48
49
50
51
52
53
54

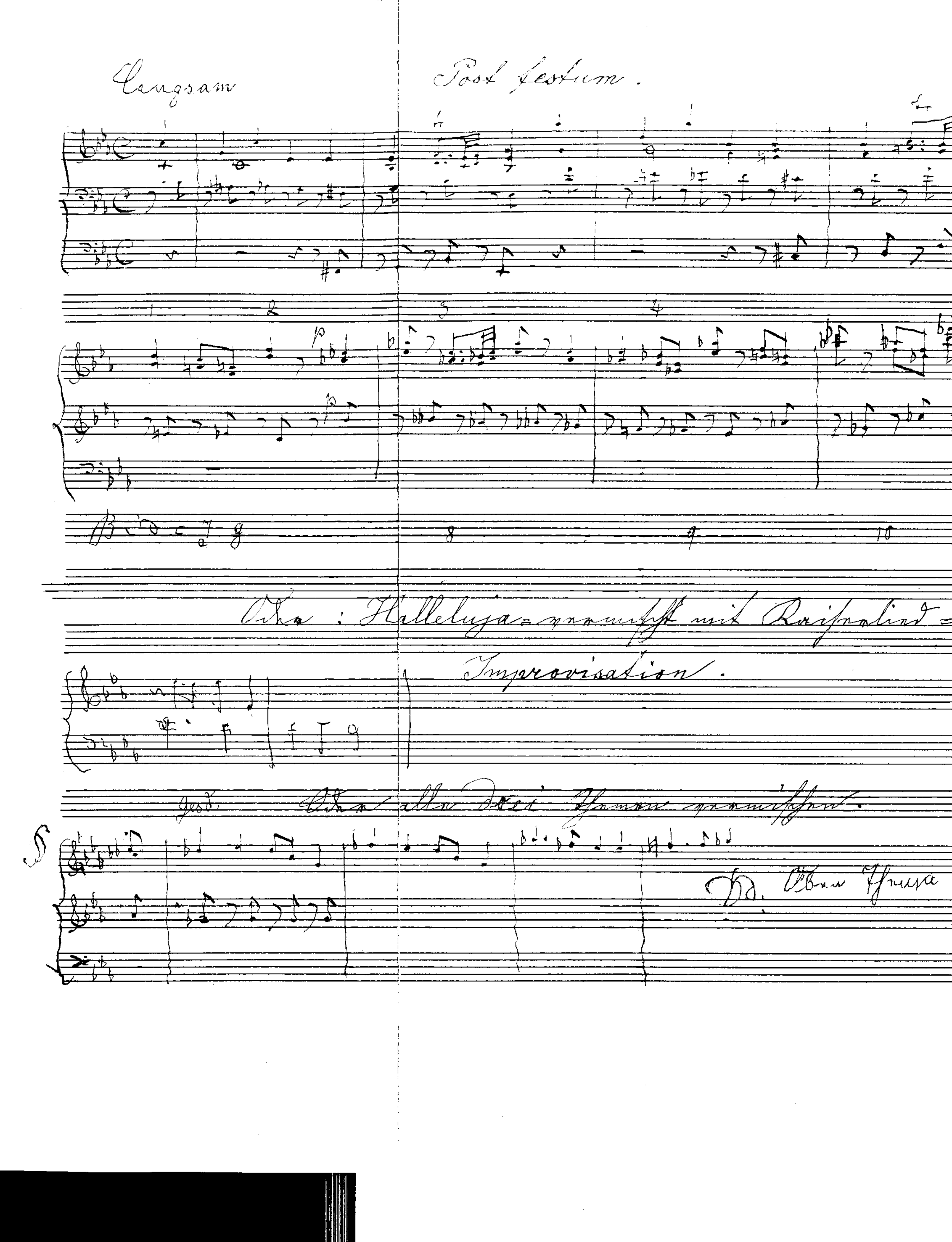


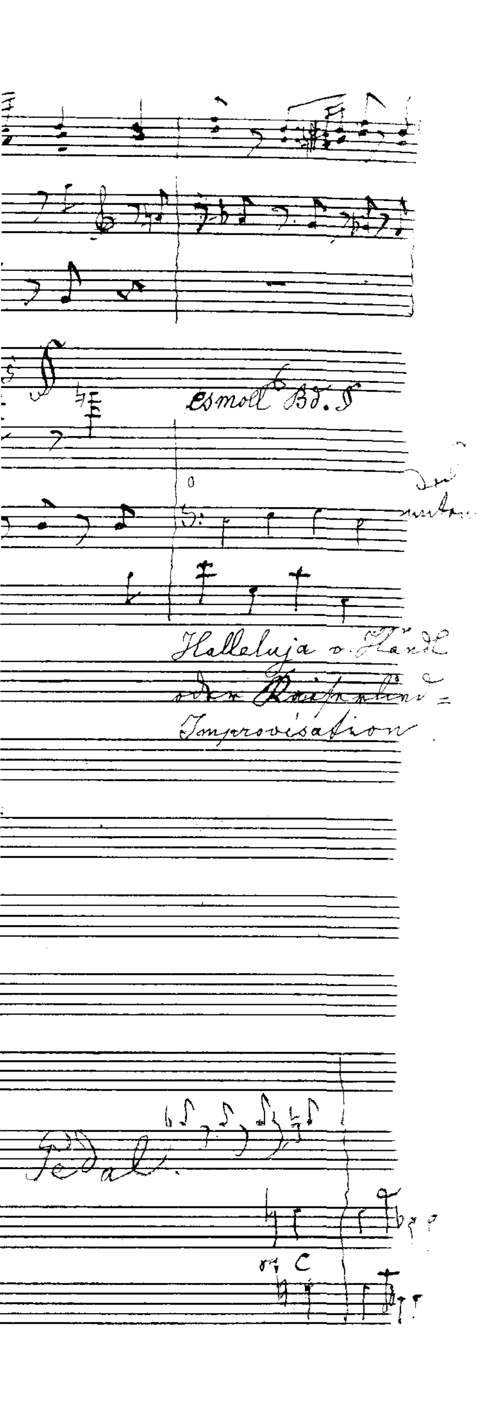
Br.

Langsam, feierlich!



Entwurf Anton Bruckners zum Orgel-


Langsam
Post festum.
Halleluja
Improvisation.



Anfang Post festum

Halleluja

m. Anfang

ANTON BRUCKNERS DYNAMISCHES PRINZIP

VON

GOTTHOLD FROTSCHER-DANZIG

Die Dynamik eines Komponisten ist deutlichster Ausdruck für das innere Leben seiner Werke, geradezu Spiegelung der Seelenvorgänge des Schöpfers. Noch jetzt gilt jene im 18. Jahrhundert von der englischen Ästhetik aufgestellte Anschauung, die die dynamischen Bewegungen als unmittelbarsten Ausfluß der Seelenbewegungen auffaßt. Ganze Zeiten spiegeln in ihrer eigentümlichen Dynamik unmittelbar ihr inneres Wesen wider; der starren Treppendynamik in der Barockkunst eines Bach und Händel steht die subjektiv gefärbte Dynamik der Mannheimer Schule mit ihrem plötzlichen Wechsel von forte und piano im gleichen Thema, ihren tausend Überraschungen von sforzati und plötzlichen pianissimi und ihrem kontinuierlichen crescendo — steht die Romantik mit ihrer oft ruckartigen Dynamik gegenüber. So ist auch Bruckners Dynamik unmittelbares Zeugnis für seine Gefühlsstruktur. Für seine Musik, die jenseits von allen außermusikalischen Deutungsmöglichkeiten rein im Elemente der Töne ein Bild seiner Persönlichkeit bietet, ist die Dynamik ein wichtiger Faktor zur inneren Erkenntnis dieser Persönlichkeit.

Bruckner verbindet in seiner Dynamik das Prinzip der Barockkunst des 18. Jahrhunderts mit dem des folgenden, im Vergleich zu jenem romantischen Zeitalter. Das heißt: er bildet eine Synthese von schroff nebeneinander stehenden klanglichen Gegensätzen mit dem fortlaufenden, nivellierenden Übergang der einzelnen Stärkegrade. Typisch für Bruckners Arbeit sind die scharfen Gegensätze, die dicht nebeneinander stehen; neben dem Choral das Ländlerthema, neben dem inneren Gesang des Adagios das österreichische Tanzmotiv. Ebenso schroff sind seine dynamischen Abstufungen; unmittelbar neben dem vollen Blechbläserchor steht das piano der Streicher, das Solo der Flöte. Die Wurzeln dieser Gegensatzdynamik sind die gleichen wie im Bach-Zeitalter, auf dessen Boden Bruckner in so vieler Beziehung steht: die Monumentalität des Fühlens und Gestaltens, die ihn an Höhepunkten des Erlebens noch besondere dynamische Mittel anwenden läßt, wie den Blechbläserchor im Finale der 5. Sinfonie, da man meint, die Ewigkeit tönen zu hören. Hier, und zwar auf der Grundlage des 18. Jahrhunderts, ist seine »Orgeldynamik« verankert, die wie durch Auswechseln der Manuale volles Werk und einzelne Stimmen gegenüberstellt; nicht als äußeren Effekt, sondern als Abbild des Hin- und Herwogens, des Werdens und Abebbens in der Seele des Schöpfers. Bruckner ist aber auch auf der anderen Seite Romantiker, und auch in der romantischen Dynamik ist seine Kunst verwurzelt. Es soll in dieser kurzen

Betrachtung nicht von der inneren Gefühlsdynamik einzelner Motive und Themen gesprochen werden, die teils angegeben ist, teils immanent in ihnen liegt. Romantisch, im weiteren Sinne, ist die Art, wie Bruckner seine Entwicklungen mit dynamischen Mitteln aufbaut. Bruckner hat diese neue Art der Crescendobehandlung bis ins innerste vertieft. Den großen Ausmaßen seiner Werke entsprechend dienen lange Strecken, oft Dutzende von Partiturseiten, nur der dynamischen Vorbereitung auf das Thema und sind nur als solche zu verstehen. Vom pianissimo des Streichorchesters erhöht sich die Linie durch allmähliches Zuziehen neuer Gruppen und klangliche Steigerung in den einzelnen Instrumenten bis zum endgültigen Eintritt des Hauptthemas; der typische Anfang der meisten Brucknerschen Sinfonien. Mit dieser klanglichen Dynamik verbindet sich, und das ist das eigentliche Prinzip der inneren Dynamik Bruckners, ein immer festeres Zusammenziehen des motivischen Gefüges, eine innere Dynamik der Motive. Ein Motiv, das im piano in halben Noten auftrat, wird beim Crescendo immer mehr und mehr geschürzt, verkleinert sich in Viertel, Achtel, tritt in einzelnen Instrumenten nach Art von Engführungen auf, bis das Fortissimo die Entladung und damit für gewöhnlich das Thema wieder in breiten, feierlichen Noten bringt. Es liegt für den Dirigenten nahe, dieses motivische Crescendo durch entsprechendes Raffen des Zeitmaßes zu veranschaulichen.

Auch dieses dynamische Prinzip Bruckners, das motivische und dynamische Crescendo, steht im Dienste der Plastik und Monumentalität. Die großen Entwicklungslinien brechen jäh ab, werden von scharfen dynamischen Gegensätzen abgelöst, um wieder von neuem sich aufzutürmen bis zur endgültigen Krönung im Finale. Im großen Zusammenhange betrachtet sind alle diese Anstiege und Abstürze nur eine Vorbereitung zum Sieg des letzten Satzes, ein riesengroßes inneres Crescendo durch die ganze Sinfonie in unerhörter Monumentalität und damit ein Gleichnis der menschlichen Seele, für deren Bewegungen die Dynamik der Töne der unmittelbarste Ausdruck ist.

FERRUCCIO BUSONI †

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Der stärkste, umfassendste Geist unter den Musikern dieser Zeit ist von uns abgeschieden.

Er ist langsam abgestorben; nicht der Geist, sondern der Mensch Busoni. Denn es war, als setzte dieser Geist dem fortschreitenden und sichtbaren Verfall des Körpers bis in die letzten Tage heftigsten Widerstand entgegen. Fast schien Busoni die Loslösung des Geistes von der Materie gelungen. Nicht nur der Lebenswille, der in ihm so mächtig war, auch die Schärfe seines Denkens lehnte sich gegen das auf, was er bis kurz vor seinem Hinscheiden nur als Erschöpfung empfand. Er fühlte sich als Denker keineswegs erschöpft. Er vermochte noch in körperlicher Schwäche die ganze Folgerichtigkeit aufzubringen, mit der er seine Erkenntnisse bis in die allerletzten Schlüsse durchdachte.

Diese Stärke und Unerbittlichkeit seines Geistes stellte ihn in der Tat über jeden, der sich Musiker nannte, mußte ihn aber ebenso natürlich zum Problematiker *κατ᾽ ἐξοχήν* machen. Sie entfernte ihn von den Zünftigen, trieb ihn aber selbstverständlich ins Grenzenlose.

Man hat, ganz gewiß im Einklang mit dem, was er sagte und schrieb, Busoni das starke und unaufhörliche Bewußtsein zugeschrieben, ein Teil jenes Weltgeistes zu sein, der das All bewegt; nur einen kleinen Teil jener kosmischen Musik zu hören und auszusprechen, die für die Pythagoreer Sphärenmusik hieß. Darin fand er selbst seine Verbundenheit mit dem von ihm verehrten, vergötterten Mozart. Aber hätte Mozart, fragen wir, die Unbefangenheit seines Genies gefunden und gewahrt, wenn dieses Bewußtsein seiner Begrenzung ihn durch sein Schaffen begleitet hätte? Selbst sein göttlicher Mozart blieb doch, nach den letzten Worten Busonis, begrenzt; denn »wir vernehmen erstens unzweideutig den ›Kreis‹, aus dem seine Musik geschöpft ist; dessen Umfang, seine zeitlichen und örtlichen Bedingungen; zweitens die sympathetische Wahl des Meisters, was er bevorzugt und was er vernachlässigt, was ihm persönlich ›liegt‹; drittens das öftere Wiederholen und Betonen des von ihm Bevorzugten«. Stimmen wir dieser mit Schärfe des Geistes und untrüglicher Stilsicherheit aufgefundenen Erkenntnis Busonis zu, so muß trotzdem Mozart selbst dieses Bewußtsein der eigenen Begrenzung völlig fern gelegen haben. Es ist ja selbst dem so ganz anders bewußt, ja, auch nicht ohne Denkschärfe schaffenden spätgeborenen Richard Wagner niemals beigekommen, an der eigenen Gottähnlichkeit zu zweifeln. Um ihn kreiste das Weltall. Er hielt seine Kunst für grenzenlos und entnahm eben dieser Überzeugung die Besessenheit, die seinem Werke das unbedingt Zwingende gab. Er hatte, obwohl umfassender Geist, die Fähigkeit, sich selbst zu vergessen,

sich seiner Denkschärfe zu entäußern, um den Rausch des Schaffens zu erleben. Ganz zu schweigen von dem so gar nicht intellektuellen Richard Strauß, dessen musikalisches Schaffen sich im wesentlichen jenseits des Geistes abspielt. Geist in dem Sinne Busonis verstanden.
Sehen wir nun in Busonis Werken immer nur das Schöpferische, so erkennen wir zugleich, daß das unaufhörliche Bewußtsein der eigenen Begrenzung im Kosmischen seinem Schaffensprozeß einen ganz besonderen Charakter aufprägen mußte. Er sah seine Begrenzung und wehrte sich dagegen. Er fühlte seine örtliche und zeitliche Gebundenheit und wollte sich von ihr lösen. Dies aber zeugte eben das Problemhafte seines Schaffens.
Jene, deren schöpferische Potenz sich glückhaft naiv oder auch, trotz umfassender Geistigkeit, in dionysischer Besessenheit verausgabt, mögen uns fortlaufend freundlich, ja oft herrlich beschenkt haben; das Schöpferische Busonis aber, schwersten Belastungen ausgesetzt, erhob sich in Momenten zu Leistungen von anregendem und aufhellendem Wert, das Problemhafte in der Musik unserer Zeit kristallisierte sich in Werken von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Der Geist des Künstlers, der aus der Einsicht in die notwendige Begrenzung des schaffenden Individuums hinaus ein ewig Suchender wurde und in der rastlos freien Wahl seiner Mittel die Scheu vor Routine und System zeigte, gebar die eigentümliche, das Wesen unserer Zeit hellsichtig ausdrückende Tat.

* * *

Betrachten wir Busoni von der Höhe dieser Weltanschauung, so will es uns kaum einleuchten, daß dieser Mensch zugleich der größte Virtuose unserer Zeit war. Denn Virtuosität bedeutet ja Begrenzung: ein Künstler spielt sich so wirkungsvoll wie möglich aus; kann es aber nur, indem er die Mittel der Virtuosität aufs allerhöchste verfeinert. Dies wiederum setzt die Übung voraus, Übung aber wiederum Beharrung; in dem Sinne nämlich methodischer Arbeit, die immer einem festen Mittelpunkt gilt.
Man wird sagen, daß Virtuosität mit allem Schaffen verknüpft ist; daß die großen Vorbilder Busonis, Bach und Mozart, der eine als Orgelspieler, der andere als Klavierspieler in gewissem Sinne Virtuosen waren, ja, es sein mußten, um schaffen und bauen zu können; daß jede höhere schöpferische Tätigkeit durch die virtuose Beherrschung des Handwerks urbedingt ist. Dies ist gewiß. Aber von Bach und Mozart ist ein weiter Weg zu Liszt, dem größten Virtuosen des 19. Jahrhunderts. Denn diese beiden, Bach und Mozart, kannten jenes Schauspiel des Virtuosen nicht, der sich ausspielt. Etwas Szenisches bleibt mit dem Virtuosentum verknüpft. Wer dem Publikum sein Spiel darbietet, bietet sich zugleich selbst dar.
Wer wollte leugnen, daß Ferruccio Busoni an diesem Sichausspielen Freude gehabt hat! Auch er, mit seinem hohen Ideal im Herzen, auch dieser umfassende Geist war ein Mensch mit Widersprüchen. Er konnte gegen sein

eigenes Virtuosentum mit Worten ankämpfen und es doch lieben. Er schwankte zwischen der kosmischen Weite und der menschlichen, allzumenschlichen Lust an jener sichtbaren Verbundenheit mit dem Publikum eines Konzertsaales, an dem Fluidum, das ihm das Bewußtsein der Überlegenheit gab. Er spielte ja öffentlich bis in die letzten Jahre hinein. Und wer weiß, wie es ihn innerlich schmerzte, schließlich wegen seiner Krankheit darauf verzichten zu müssen. Daß die Erregung des öffentlichen Spiels auch sein krankes Herz grausam angriff, hinderte ihn nicht. Natürlich steigerte sich seine Lust, wenn seine Virtuosität nicht einem, wenn auch noch so sehr erweiterten Spielplan von fremden Werken, sondern den eigenen galt. Und so sehr es ihn freuen mochte, daß unter seinen Jüngern ein hervorragend Berufener, Egon Petri, im letzten Winter für Busonis Klavierschaffen einen ganzen Abend lang eintrat, so sehr hätte er wohl gewünscht, es selbst tun zu können. Ein Widerspruch in Busoni zwischen der kosmischen Weite und der Lust am Virtuosentum war nicht zu verkennen. Sein Nichtvorhandensein wäre Widernatur gewesen.

Denn Busoni hatte eben jene angeborene Leichtigkeit in der Formgestaltung, die wir als romanisch erkennen, und in der Handhabung der Mittel, die ihm immer als verdächtige Routine erschien, sobald er sie erworben hatte. Und der Künstler, der eine Musik an sich, unabhängig vom Klange, erträumte (ein Gedanke, den selbst der so ganz anders geartete Verdi äußerte), war doch zugleich der Virtuose, der den Klang des Klaviers, in aller seiner Begrenzung, ungeahnt verfeinerte. War einmal die Beschränkung der Musik durch das Instrument gegeben, so trat, dank dem Walten eines Geistes, der ins Unbegrenzte schweifte, der Vervollkommnungsdrang ein, der diese Beschränkung aufzuheben suchte.

Und es ist allerdings zu sagen, daß eben dieser Geist Busonis auch den Virtuosen Busoni in die merkwürdigste Entwicklung trieb; so sehr, daß wir einen Bruch in ihm wahrzunehmen glauben. Daß Busoni als Klavierspieler anfangs wohl Ausgezeichnetes, aber keineswegs Wesensverschiedenes leistete, ist bezeugt. Kaum ist aber, in den neunziger Jahren, der erste Schritt zur Umwandlung seines Klavierspiels geschehen, so tritt auch sein grundlegender Unterschied von jedem anderen ins Licht. Nicht nur, daß urplötzlich die technische Behandlung des Klaviers, ganz gegen jede Tradition, mit steifem Unterarm, vom Gehirn aus sich umwandelt; es ist auch jene in der Notenschrift vorgesehene und durch den Gebrauch geheiligte Art der Phrasierung durchbrochen, die mit dem Gefühl gerechtfertigt wird. Es ist, als ob Busoni dieses Gefühl (das ihm nach seinem Bekenntnis in dem Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst als moralische Ehrensache gilt) als Zeichen der Erstarrung, eben als sicherste Begrenzung des ohnehin Begrenzten betrachtet hätte.

Man hat diese grundlegende Wandlung seines Klavierspiels seinem Vorbild Liszt allein zugeschrieben. Aber so sehr auch der Lisztsche Vorwärtsgedanke den Virtuosen Busoni vorwärts getrieben hat, das Wesentliche des klavieristi-

schen Umbaues, der ihn jenseits alles anderen Klavierspiels und jeder fremden Auffassung stellte, ist ihm durch die Erkenntnis von der Einheit, nicht nur der Musik, sondern von der Einheit der Künste geboten. Auch diese war ihm von einer Art Virtuosität näher gelegt: der Künstler Busoni war in den zeichnenden Künsten zu Hause. Musik graphisch festzuhalten war ihm natürlich. Das optische Bild drang auch in seine musikalische Anschauung ein.

Die Virtuosität Busonis hat in den Jahren um 1900 darin ihren Gipfel erreicht, daß sie höchsten Glanz mit seiner durch die Herrschaft des Geistes hervorgerufenen Sonderbarkeit vereinigte. Der Gedanke der Einheit der Künste wird auf die Tasten projiziert. Aber der Wille, sich selbst auszuspielen, ist stark. Unerhörte Abstufungen des Anschlags werden erreicht, der Rhythmus mehr als scharf gemeißelt, das singende Legato grundsätzlich vermieden und nur wie zufällig bestehen gelassen, aber auch das Pedal war wie kaum je in die allgemeinkünstlerische Wirkung einbezogen. Busoni spielte nicht romantisch, weil er ja romantisches Gefühl als Erstarrung und Begrenzung empfand. Er blieb aller Sentimentalität fern, die ihn auch Brahms entfremdete. Aber er hatte Architektur, Bildhauerei, zeichnende Künste für die Wirkung des Klavierspiels fruchtbar gemacht und darum alle an sich gezogen, die sich im Reiche der Kunst irgendwie angesiedelt hatten.

Der Weltkrieg, an dem der Mensch Busoni so recht eigentlich gestorben ist, hat in dieses sein pianistisches Wirken in doppeltem Sinne eine Lücke gerissen. Denn indem er ihn in der Schweiz einkapselte und dem übrigen Europa entfernte, hat er zugleich die Weltanschauung Busonis, sein kosmisches Gefühl vertieft. So fanden wir sein Spiel kristallisiert, wie allem Menschlichen und ihm selbst entrückt, wieder. Es konnte geschehen, daß er seinem Gott Mozart klavierspielend Altäre baute und ihn ins Unerhörte emporhob, daß er Bachs Polyphonie bearbeitend, aus dem Weltgeist verarbeitend, vor uns aufrichtete; daß er sein Werk authentisch vor uns stellte. Aber die geistige Überlegenheit des Spiels, Abglanz des inzwischen vollzogenen Läuterungsprozesses, war nicht zu verkennen.

* * *

Dieser Reinigungsweg ist nicht ganz zu verstehen, wenn wir nicht in das Triebleben des Meisters hinableuchten. Das Fortschreiten des Geistes von dem blitzenden Aphorismus, der sein Wesen nur in Augenblicken erhellte, bis zu der Folgerichtigkeit des Denkens, die ihn kennzeichnete, wäre undenkbar ohne die Schwächung des Erotischen. Die Erotik des Lebens mußte abfallen, um dem Walten des Geistes Raum zu lassen. Wir stehen da vor einer der merkwürdigsten Entwicklungen, und man kann sie eben nur streifen.

Busoni war lange ein erotisch Suchender gewesen. Auch hier, in seinen Beziehungen zur Frau, war er sich bewußt, nur zu einem geringen Teil an den Möglichkeiten teilzuhaben, die in der Welt vorhanden sind. Von dem gemeinen Eros strebte er nach dem Grenzenlosen hin. Das Erotische beschwingte

auch seine Virtuosität, die sich immer mehr vergeistigen mußte, je mehr er sich ihm entfremdete. Dem erotisch Suchenden war von jeher das bürgerliche Schönheitsideal fern. Auch hier wirkte eben sein kosmisches Gefühl, wirkte aber auch die Sehnsucht nach dem allgemein Menschlichen, dem sich der geistige Mensch Busoni instinktmäßig immer schwächer verbunden fühlte: dieser wahrhaft große und freie Mensch, großsinnig in der Beziehung zu seinen Jüngern, echt in dem Verhältnis zu den Seinigen, ein Freund seiner Freunde und ein anmutiger Gesellschafter derer, die ihm sonst nahestanden.
Es war unverkennbar, daß die Folgerichtigkeit seines Geistes sich mehr und mehr auf das Leben übertrug. Busoni, der lange Zeit dem Bohemetum als Beispiel dafür gelten konnte, daß man als großstädtischer Bohemien fruchtbar sein könne, war allmählich ein Weltweiser geworden. Sah man ihn einst suchend und träumend, aus einer Art Sehnsucht nach dem sinnlichen Leben, durch die Straßen Berlins wandern, so war nach dem Weltkriege, nach seiner Rückkehr in das ihn geistig am stärksten anregende Berlin, sein Lebensstil ein anderer.
Richard Wagner hatte gesagt, er könne den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Für Busoni aber war der Geist der Musik Abbild des Weltgeistes, nicht anders zu begreifen als jenseits der Liebe.
Nicht um Busoni mit jenem Übermächtigen, in seiner Art Unvergleichbaren zu vergleichen, sondern um ihm erklärend den absoluten Gegenpol gegenüberzustellen, sei dies hierhergesetzt.
Aber auch an den Menschen seiner Rasse, an den Italienern, gemessen, zeigt sich der Abstand zu ihnen aufs klarste. Busoni war von Italien ausgegangen, als Fünfzehnjähriger zum Mitglied der Accademia filarmonica in Bologna gemacht worden. Aber der letzte Busoni war mit seinem Geburtslande nur ganz lose verknüpft, auch mit den Geistigen seiner Heimat, die den Instinkt veredelt haben; er verneinte auch das Vorhandensein einer italienischen Schule. Aber er konnte sich mit seinem Mozart trösten, den sein liebes, zeugungskräftiges Italien verleugnete. Sein Sinnenleben, artverschieden von dem des Durchschnittsmenschen, war zum Absterben geboren, weil er eine Beziehung zur Natur überhaupt nicht hatte; weder die naive des Italieners noch die sentimentalische des Deutschen. So konnte es, höchst seltener Fall in der Geschichte der Kunst, geschehen, daß ein großer Künstler in Berlin, dieser im Urgrund nüchternen, aber aus gärender Unruhe so anregenden Stadt, die wahre Heimstätte seiner Produktivität fand. Der Amerika aus Tiefstem haßte, fühlte sich doch in dem amerikanisierten, aber zuletzt geistigen Berlin so wohl, daß er es auch in den Sommermonaten nicht verlassen wollte. In der Natur zu träumen, wäre für ihn Vergeudung von Zeit zum Schaden des Geistes gewesen, der nicht rasten wollte. Lieber saß er mit Freunden in scherzhaftem und doch fruchtbarem Gespräch zusammen.

* * *

Kehren wir nun, nach diesen notwendigen Abschweifungen zu Busonis Werk zurück, so wird uns sein Wesen desto klarer. Abseits des Dionysischen mußte seine Kunst werden; sie wollte ganz rein sein. Darum seine immer schroffere Absage an Beethoven, der Musik als Erlebnisnachhall mit so starker Wirkung in die Welt setzte. Darum seine wachsende Verehrung für Mozart, dessen Kunst ihm außermenschlich, also göttlich schien. Darum auch die tiefe, enge Beziehung zu Bach, dessen Polyphonie ihm Symbol des Unbegrenzten war.

Daß Busoni sich des großartigen, aber gefährlichen Übergewichts des Geistes auf Kosten des Triebhaften bewußt war, ist klar. Daß er seine ganze Ästhetik auf seine Wesensart einrichtete, nicht minder. Aber zugleich auch, daß er im Verfechten einer reinen Musik von beispielhafter Bedeutung wurde.

Widersprüche mußte es notwendigerweise auch hier geben. Wenn irgend etwas das Credo der reinen Musik erschüttern konnte, so die Oper. Und der Künstler, der, im scheinbaren Einklang mit Mozart, erklärte, daß eine Opernpartitur als ein Stück reiner Musik sich von einer anderen Partitur durch nichts unterschiede, der die Berechtigung des Erotischen in der Oper überhaupt ablehnte, sah sich damit in heftigstem Gegensatz zu Verdi, der doch in der Beziehung der Geschlechter den Angelpunkt der Oper sah. Er liebte ihn doch wegen seiner melodischen Linie. Konnte man aber diese lieben ohne die Leidenschaft, die in ihr glühte! Es ist sogar zu sagen, daß selbst Puccini, vor dem sich einige Jungitaliener bekreuzigen, ihn oft genug heimsuchte.

Man wird, das sehen wir, wenn man von Busonis Werk spricht, immer wieder bei dem verweilen müssen, was er sagte, schrieb und dachte. Wenn irgendwo im Anfang das Wort war, so ganz gewiß in der Kunst Busonis, dessen Theorie der Tat vorherging. Dieser Geist brauchte den Literaten in ihm.

Und weil er ins Unbegrenzte schweifte, ist auch die Linie seines Werkes nicht leicht zu verfolgen.

Busoni fürchtete stets, auf eine Richtung festgenagelt zu werden. Darum schritt er, der die Mittel meisterlich beherrschte, sie sich selbst umschuf, auf vielfach gekrümmtem Wege vorwärts. Dabei bricht doch die Sehnsucht nach dem, was man als musikantisch bezeichnet, immer wieder durch; es zeigt sich der Wille, der Wirkung mit einfacheren Mitteln nachzugehen, ja der Trieb, einen urheimatlichen Ton zu finden.

Es läßt sich heute nicht Dauer und Wert seines Werkes abschätzen; um so weniger, als sich der »Faust«, sein Schlußwort, obwohl unvollendet, uns noch offenbaren soll.

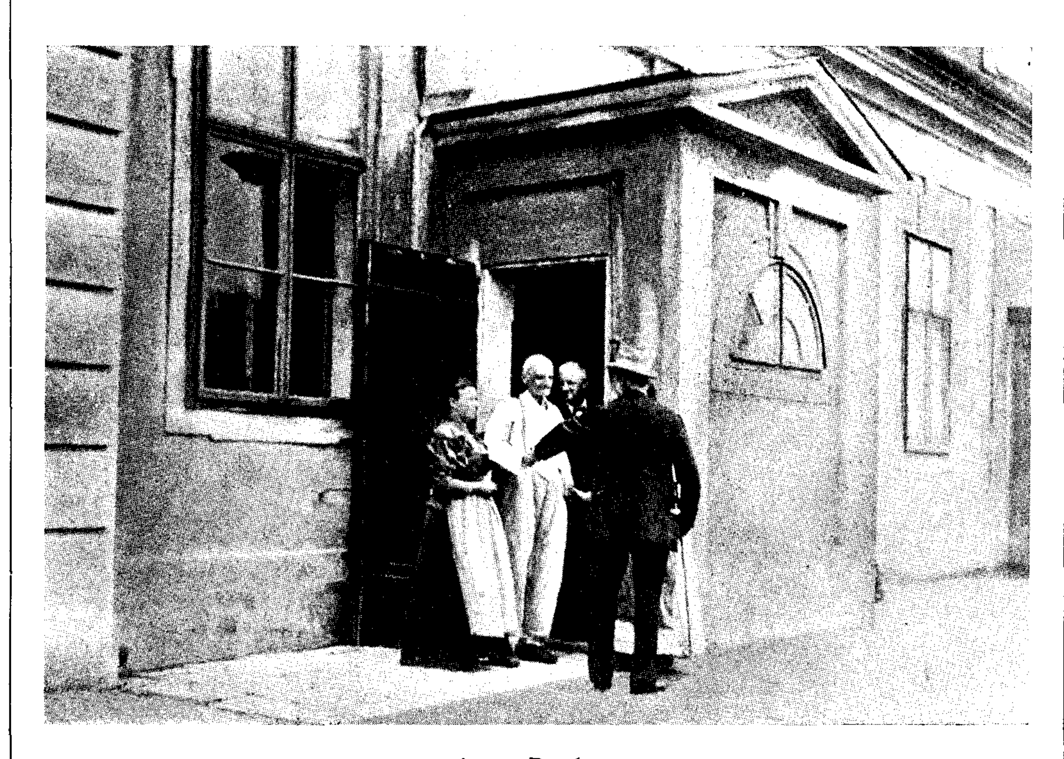
Betrachten wir sein Concerto, dann wird gewiß der Nachklang seines Virtuosentums sich stark vernehmlich machen. Aber der Passagenfluß erhält seine eigenen Lichtbrechungen, seine eigene Färbung, und der Weg über Liszt hinaus, den wir als Beispiel noch deutlich empfinden, ist zu spüren. Dann die Canzone napolitana in ihren Abwandlungen, endlich ein Männerchor: es scheint zu viel und ist doch durch die reiche Persönlichkeit des Künstlers zusammengehalten.



Anton Bruckner
(etwa 1845)



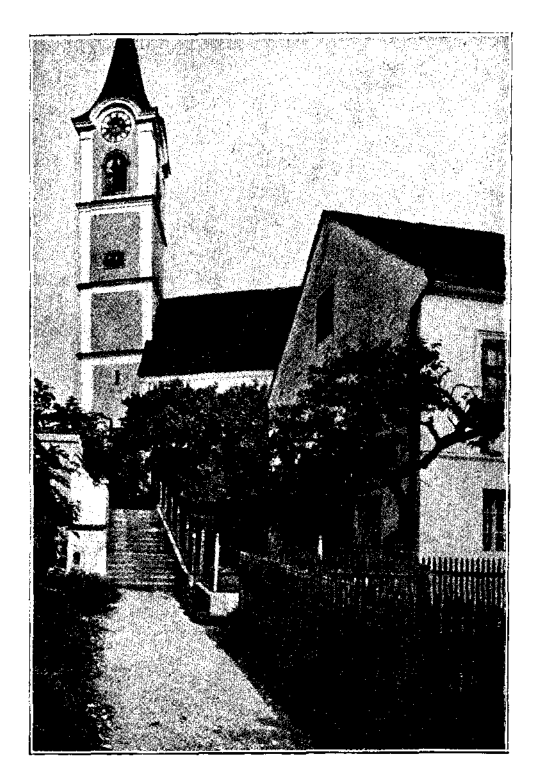
Anton Bruckner
(etwa 1861)



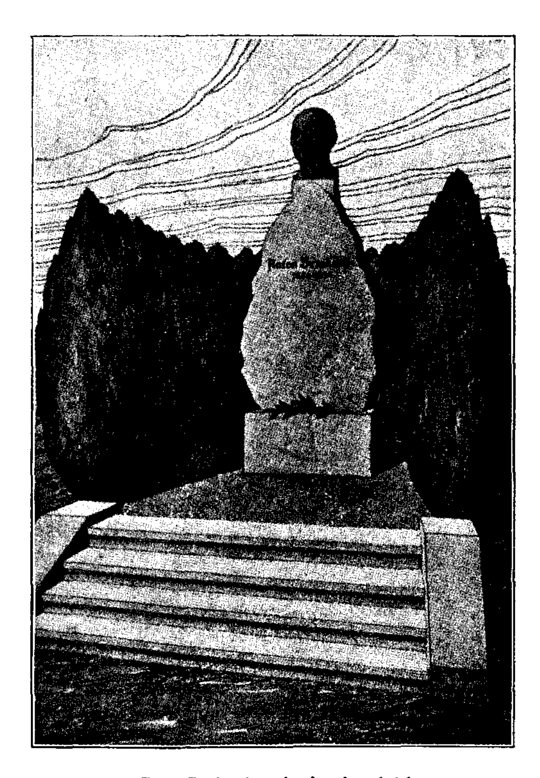
Anton Bruckner
am Eingang seiner Wohnung im Belvedere in Wien
(Letzte Aufnahme des Meisters)



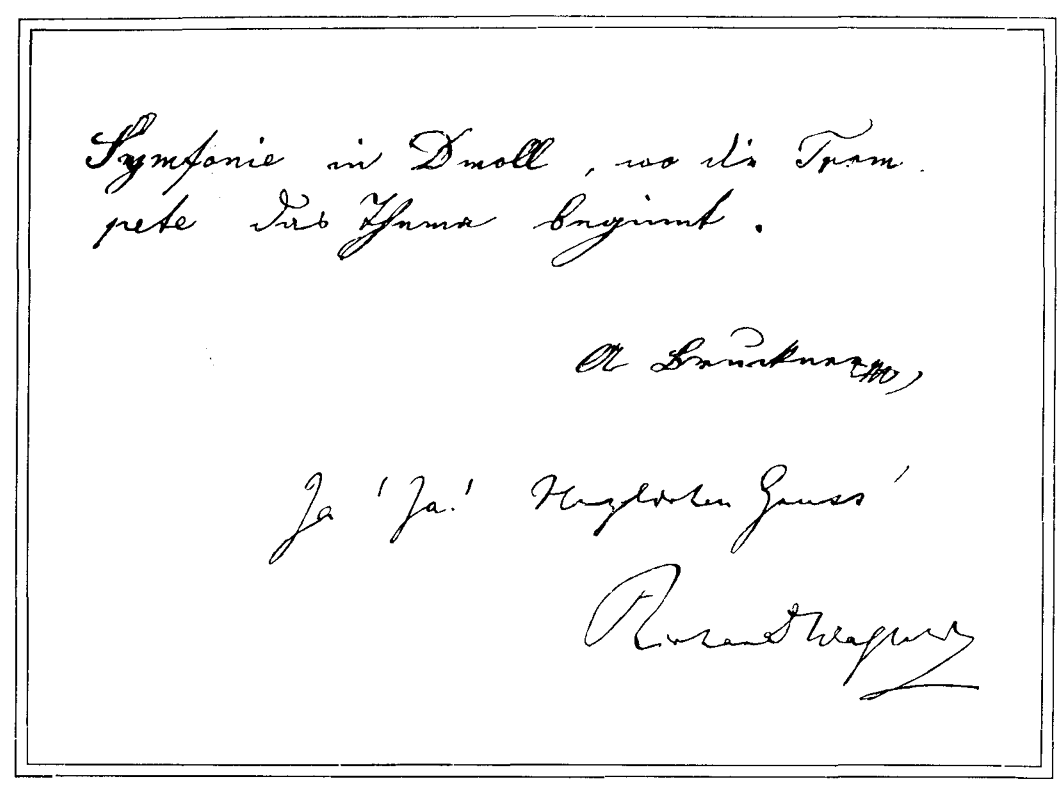
Bruckners Geburtshaus in Ansfelden



Die Kirche zu Ansfelden



Der Gedenkstein in Ansfelden



Symfonie in Dmoll, wo die Trompete das Thema beginnt.

A. Bruckner m/p

Ja! Ja! Herzlichen Gruss!

Richard Wagner

Richard Wagners Annahme der Widmung von Anton Bruckners Dritter Sinfonie in d-moll (1873)

Wien, 2. März 1875.

Anton Bruckner m/p

Bruckners Niederschrift des Hauptthemas des ersten Satzes seiner Dritten Sinfonie

Man fühlte Busoni als Impressionisten. Debussy war, in Deutschland nicht ohne Mithilfe Busonis, nicht nur durchgesetzt, sondern in seinen Ganztonfolgen Mode. Was lag näher, als auch Busoni zum Debussyisten zu machen? Er, der damals die harmonischen Wagnisse der Berceuse élégique und des Nocturne symphonique unternahm, wurde auch Verteidiger seiner völligen Freiheit in der Auswahl und Weiterbildung des Tonmaterials, die ihm gerade durch Debussy begrenzt schien.

Wie konnte man ihn überhaupt als reinen Impressionisten verleumden! Er durfte sich ja auf die vollkommenste Kenntnis Bachs berufen. In der Fantasia contrapuntistica traten erstaunlichste Fugenkunst und der impressionistische Busoni zu einem denkwürdigen Bündnis zusammen. Daraus ergeben sich neue Klangwirkungen des Mystischen für das Klavier, das ja, nach Busonis Erklärung, nur ein rein zufälliges Instrument der Aufnahme für diese Musik gewesen sein soll. Und doch habe ich selbst von ihm gehört, daß die Fassung für zwei Klaviere, die durch das Zusammenspiel Busonis mit Petri eine unserer kostbarsten Erinnerungen wurde, die endgültige bedeutet. Der Klang also, den Busoni eigentlich als Hülle und Begrenzung nicht eben hoch achtete, ist doch ein Wert geworden.

Je mehr Busoni für Orchester komponierte, desto mehr fiel alles Virtuosentum von ihm ab. Er, immer wieder bemüht, seine Musik auf die Höhe seines Geistigen zu bringen, immer wieder suchend, aber trotzdem rasch schaffend, erwarb auch seinen eigenen Instrumentationsstil. Man spürte, wie die Farbe als sinnliches Moment sich allmählich vergeistigte, vertiefte, der Äußerung seines ins Unbegrenzte schweifenden Geistes diente. Sie erhielt etwas Asketisches. Die Schlagworte »Atonalität«, »linearer Kontrapunkt« als solche Beweise einer Verfestigung des Schwebenden, durften, konnten sich bei ihm nicht einnisten, noch seine Kunstübung beherrschen. Geschmack und Stil, diese natürlichen Begleiterscheinungen seines Geistes, bewahrten ihn davor. Arnold Schönberg, den er einst förderte und immer achtete, konnte keinen lähmenden Einfluß auf ihn gewinnen. »Arlecchino«, vor allem aber die beiden Bruchstücke aus »Faust«, Sarabande und Cortège, zeigen, wie weit er sich von der herkömmlichen Musik entfernt hat. Und wenn das Busoni-Wort von der »Neuen Klassizität« ein Schlagwort zu werden drohte, so ist gewiß, daß er es durch die Tat verflüssigt hätte.

Ein Musiker, der als ewig Suchender und doch Zielvoller der schöpferischen Jugend voranleuchtete. Aber einer, der die Zünftigen nicht achtete. Die Überzeugung von der Einheit der Kunst stellte diesen phänomenalen Geist, der sich nicht Ruhe gönnte, nicht Erstarrung verstattete, in allen Kultursprachen und Literaturen heimisch war, jenseits der Zunft.

Er strebt zur Musik hin und von ihr hinweg. Ferruccio Busoni, verkörperter Geist der Kunst. Sein Vermächtnis gehört der Welt, der er einst umjubelter Freudenspender war.

ARNOLD SCHÖNBERGS STELLUNG INNERHALB DER HEUTIGEN MUSIK

VON

FRANK WOHLFAHRT-FIESOLE

Eine Betrachtung zum fünfzigsten Geburtstag am 13. September.

Das Problem Arnold Schönbergs ist verflochten in das Problem einer Zeitwende, zusammengesetzt aus Auf- und Abbrüchen, hin und her geworfen zwischen Spannungen, die nicht aus einer elementar-gesicherten schöpferischen Kraft ihren Ursprung saugen, deren Antrieb dem apokalyptischen Tempo, der gärenden Tonart unseres Heute entstammt. Diese Umwertung aller Werte bringt es notwendig mit sich, daß wir die Erkenntnis einer hier unbestreitbaren künstlerischen Größe nicht von einer formal-fundierten Plattform aus gewinnen können, daß wir versuchen müssen, sie in diesem Falle nur aus ihren Evolutionen heraus zu begreifen, also weniger aus dem Wurf als solchem, mehr aus der Entschlossenheit des Werfens. Und es sei an dieser Stelle gleich vorausgeschickt, daß die uns übermittelte Tat Arnold Schönbergs nie die Nabelschnur von der Werkstatt des Meisters völlig zu lösen vermochte, daß gerade der Reiz dieser künstlerischen Gestaltung weniger in der Geschlossenheit eines Werkes, sondern mehr in der Dynamik des Wachsenden, Unfertigen beruht. Form als Manifestation eines leidenschaftlichen Ausdruckswillens, unmeßbar und doch erlebhaft, wirkt sich hier mit unerbittlicher Folgerichtigkeit aus im Gegensatz zur Form als statischem, gebunden-gegliedertem Phänomen. Alles in unaufhörlichem Fluß und doch geleitet von einem äußerst wachen Bewußtsein, von der eisigen Glut eines Überschauenden. In diesem klanglichen Chaos einer in ewigen Wechseln schwingenden Musik pulst und klopft ein Intellekt von erstaunlichster Präzision. Aber gerade diese Fähigkeit einer Überschau gehört vielleicht als wesentlichstes Merkmal, als Zentrum in das schöpferische Kreisgeheimnis eines zeitwendigen Künstlers. Mit eindeutigster Absicht wird hier die Verbindung mit einem Traditionellen zerrissen, werden die Elemente einer erstorbenen Formenwelt völlig aufgelöst und wird gleichzeitig im heftigen Tempo dieses Umwertungs- und Umschmelzungsprozesses das Dogma eines neuen Stilwillens angekündigt. Alle dogmatische Akzentuierung neuer vitaler Gesetze entbehrt nicht eines gewissen grotesken Einschlages. Um neue Forderungen aufzustellen, um ein neues Gesicht in Erscheinung zu bannen, dazu bedarf es zunächst einer skizzenhaft-abstrakten Kundgebung, einer Empfängnis und Geburt im rein Geistigen, eines imaginären Planes, ehe sich das Ganze in die zusammengeschlossenen Teile eines bluthaften Leibes ablagern kann. Die abstrakte Dämonie, das Beschwören des »Absoluten« im Genius einer Volksgemeinschaft muß in ihrer Auswirkung auf die Umwelt erschreckend

sein, denn der normative Akt des Lebens wird eine derartige Krise nie in den Gleichtakt seiner eigenen Realität zwingen können. Die Realität der Gesetzgebung eines Moses herab vom Berge Sinai, diese steinerne Bannung des unmittelbar lebendigen Gotteswortes, konnte erst dann für das allgemeine Weltgeschehen Bedeutung gewinnen, wenn sie aus ihrem starren Format in die Scholle, in den Blutlauf des menschlichen Leibes erlöst worden war. Auf das kahle Genie eines Moses mußte das Genie eines leibopferbereiten Christus folgen. Der eine bedurfte der Ergänzung durch den anderen.

In Schönberg dominiert abstrakte Geistigkeit, Hingabe an das Absolute. Er, der Überschauende, beschritt den kahlen Berg der Offenbarung, entzündete sich am flammenden Dornbusch Gottes, brach Quadern aus sprödem Fels, und seine Zeichen sprangen auf aus gesichteten Feuern! Fels kann nur mit der Schrift des Feuers beschrieben werden!

In diesem einerseits starren, andererseits beweglichen Künstler können wir höchste Verantwortung gegenüber einem formzeichnerischen Willen beobachten (nur für den wahrnehmbar, der das Strukturelle, Lineare seiner Musik erfühlt), umbrandet von klanglichen Ekstasen und Orgiasmen, die diesem ordnenden Willen zu widerlaufen scheinen. Schönberg ist Meister des Paradoxen. Er hat die Kraft, alles in sein Gegenteil zu verkehren. Seine künstlerische Empfindlichkeit wird genährt aus der Erkenntnis der Relativität alles Gewordenen. Wohl kaum einer vor ihm hat sich mit gleicher Intensität in die klangliche Materie der Musik verstrickt, wohl kaum einer vor ihm hat die gleiche grausame Verachtung dem Stofflich-Tönenden gegenüber bezeigt. Wer diese notwendigen Widersprüche in der Schönbergschen Natur, die alle dem gleichen Ziel der Verabsolutierung der Musik dienen, begreift, dem wird auch der scheinbar sprunghafte Verlauf, das Unberechenbare seiner Entwicklung kein Rätsel bleiben.

Der junge Schönberg schwelgt in Melismen von blühender Schönheit. Das Spontane seiner »Einfälle«, die kühne und doch geschmeidige Bogenführung seiner Linien, deren harmonische Überschneidungen in seinem Streichsextett »Verklärte Nacht« nicht den Tristanstil Wagners verleugnen, kostet ein romantisches »Espressivo« noch einmal unbekümmert aus. Auch die poetisierende Tendenz waltet hier unverkennbar, aber irgendwie in eine impressionistische Atmosphäre, in einen letzten Hauch herbstlicher Erschöpftheit aufgefangen. Ein wundersamer Reflex jenes durch Wagner erfüllten romantischen Weltgefühls. Debussy, der viel radikaler, unbedingter auf jenes gesteigerte illusionistische Pathos reagierte als Schönberg, hat trotz alledem und gerade vielleicht deshalb die letzte, ins Stimmungshafte auszitternde Romantik nie restlos überwinden können. Gerade, weil Debussy seine ganze schöpferische Potenz an diese Abwehr und Verneinung der romantisch-theatralischen Gebärde und Leidenschaft verbrauchte, hat er sich unbewußt dem romantischen Geiste stärker verpflichtet, als er vielleicht ahnte. Er antwortete

auf das Wagnersche Fortissimo mit umgekehrtem Vorzeichen eines gefühlsmäßigen Pianissimo. Er suchte einfach durch einen rationalen Gegensatz, durch einen diametralen Stärkegrad umzubiegen. Aber er konnte die vorgestellte irreale Welt seiner Künstlerschaft nicht in die Unbedingtheit einer Realität hineinreißen, den Traum nicht aus seiner Schemenhaftigkeit ins Gestaltete aufrufen, er besaß nicht die geniale Brutalität Wagners, ein Unwirkliches, Weltfremdes in eine wirkliche Welt umzuwandeln. Seine helle Intelligenz und sein kultureller Geschmack haben sein Streben verschattet, weil aller Intelligenz, die einer kulturellen Gepflegtheit entstammt, sich die Kraft versagt, über oberflächliche Formen in das Wesentliche hinabzusinken, weil ihr Reiz gerade in jenem überlegenen Spiel mit den Formen beruht. — Schönberg sparte seinen Radikalismus auf. Ihm war der romantische Traum nur eine Schutzhülle, bis das eigene Zentrum sich geformt hatte. Sein früher Eklektizismus war eine Notwendigkeit, ein inneres Gesetz, er sammelte in ihm die Stärke, noch einmal ohne Widerspruch, unvoreingenommen Romantiker sein zu können. Diesem anfänglich in der Romantik verwurzelten Schönberg wurde es bestimmt, die Romantik aus den Angeln zu heben. Er, der jenes expansive melismatische Zerfließen an sich selbst erfahren, in sich selbst erprobt hatte, konnte zu jener stilisierten, expressionistischen Gedrungenheit gelangen. Er, der ursprünglich mit Gefühlsinhalten Gefüllte, konnte über das Anekdotische, Zufällige aller Gefühlsbelastung in das Gegenteil einer vom rein Triebhaften abgelösten, alle Metrik zerbrechenden dynamischen »Bewegung an sich« umschlagen. Wie weit sein zu Krisen immer bereites Temperament hier Gefahr lief, das Wesen der Musik in ihren Lapidargesetzen zu vergewaltigen, das wird weiterhin aufzuzeigen sein.

Schönberg hat den Fingerzeig seiner Zeit begriffen, das ist sein mutiges Verdienst. Aber er begnügte sich nicht mit jenem schalen Sinne, der nur am äußersten und flüchtig beweglichsten Glast vergängliche Spiegelungen spinnt. Daß diese Zeit in sich selber tiefe Verfallssymptome einer übersättigten Kultur aufwies, daß durch ihre scheinbar heftigste Rotation jene schwingende »Seele« abgeschliffen wurde, die müde von der Fülle ihrer Lichtflüge geworden war und einer früheren Generation die Flügel gespannt hatte, diese Erkenntnis wird in Schönbergs weiterem Werk zu eherner und unabänderlicher Tragik gezwungen. Keine reflektierende Trauer gewinnt Raum im Bekenntnis dieses Künstlers: er ist »feurig und ohne Träne« nach dem stolzen Worte Beethovens.

Es gibt Epochen von so abgründiger Verworrenheit, daß die in ihnen Lebenden und aus ihnen Flüchtenden oft die wertvollsten Naturen zu sein scheinen. Aber ihr Wert wird trotzdem in Frage gestellt durch ihren Mangel, ein standhaftes Ja zu ihrer Zeit zu sagen. Mögen sie von menschlich bestimmbarer ethischer Warte aus betrachtet die Edleren, Vollkommeneren sein, entscheidend bleibt ihr Versagen innerhalb ihrer Zeit. Gewiß beruht das Geheimnis der Genietat in einer Überwindung alles Zeitlich-Bedingten, das aber

nur geschieht, indem das Einmalige und Ewige des betreffenden Zeitlaufes einmalige und ewige Gestalt wird. Ein heutiger versprengter Romantiker wie Hans Pfitzner mag seinem inneren Drange und seiner ganzen geistigen Einstellung nach ewigere, wünschenswertere Ziele proklamieren als Schönberg, die »Zeitlosigkeit« seiner Werke resultiert nicht aus einer Zeitüberwindung mit durchdringendem Atemschlag, sie ist rückgewandte Schau und ihre Gestaltung ein nochmaliges Bannen verdorrter, schemenblasser Götter, ein Frevel dem Lebendigen gegenüber. Vielleicht und sicherlich ist die Musik Pfitzners viel mehr und tiefer den wesentlichen Gesetzen der Musik verhaftet als die Arnold Schönbergs, sie basiert leider auf einem Mißverstehen dessen, was in *uns* zu Formung drängt. Wenn die heutige Musik in einer Vernichtung jener musikhaften Komplexe beruht, die in musikhafteren Zeiten Geltung besaßen, so dürfen wir eigentlich nur diejenigen heutigen Musiker als schöpferische Brennpunkte betrachten, die das Tempo ihrer sie umbrandenden Lebendigkeit nicht in abwehrender Dominante, sondern im Gleichklang des Grundtones und Grundschrittes beantworten, unbeirrbar um ihre später einmal zu überblickenden Ergebnisse. Denn sie sind die Ehrfürchtigen und Dienenden vor dem Unmittelbaren, sie postulieren göttliches Geschehen und göttlichen Ratschluß jenseits von Gut und Böse. Es gibt keine festgefaßten »Werte«. Alles ist dem Fließen unterworfen, und nur die fließende Kraft ist »wertvoll«, denn nur sie kann wahrhaft gestalten!

Schönberg setzt an Stelle der traumtrunken ballenden Seele den Impetus eines mechanistisch-gliedernden Geistes. Er ist Erfüller jener wissenschaftlich-analysierenden Erkenntnis auf dem Gebiet der Musik geworden. Er wollte die Musik in ihren Urfunktionen durch ihre eigene tönende Materie ausdeuten. Sein spekulativer Wille, das bisher ungreifbare Geheimnis des Vorganges »Musik« zu ergründen, wurde Tatversuch in seinem späteren Manneswerk, den drei Klavierstücken, op. 11, der Kammersinfonie und dem »Pierrot Lunaire«, um hier die Gipfelstationen seines Schaffens herauszugreifen.

Diese mathematisch-begriffliche Sezierung des Musikleibes wird aber andererseits (und das ist die Hauptsache) von einer tiefen Gläubigkeit in das zu glückende Ergebnis geleitet. Das ganze kühne Unterfangen Schönbergs wäre in einer nur materialistischen Schau befangen geblieben, wenn er nicht als elementare Unteilbarkeit jenes dynamische Fluidum, jenes Inkommensurable musikhaften Geschehens anerkannt hätte. Die Musik bis auf ihren rhythmisch-dynamischen Herzschlag zurückzuführen, darin bestand seine Aufgabe. Die Parallele zur embryonalen Dramenkunst unserer heutigen Tage ist offenkundig. Auch hier begegnen wir einem Abstrahieren von aller leibgewordenen Handlung, einem Zurückkriechen auf die vor aller tatsächlichen Handlung sich ereignenden unsichtbaren dramatischen Vorgänge, die in einem eruptiven Wortgefüge, das sogar oft auf ein architektonisches Satzschema verzichtet, sich entladen. Das Dichterische, wieder auf die geheimnisvolle Macht

des unumschränkten Wortes verwiesen, das in sich selber allen Antrieb birgt, ja vielleicht in seiner herrscherlichen Absolutheit ein Geschehen erst wahrhaft und einzig allein »verdichtet«, hier lebt der gleiche gestalterisch-dämonische Wille zu wesentlicher Zielerreichung eines unteilbaren Kernes wie in Schönbergs Musik.

Schönberg war genötigt, zunächst das überkommene, glatt und platt gewordene Melos zu zerlösen und an Stelle bindender und gebundener Intervallschrittsgewohnheiten tönende Erregungen zu setzen, die auf primitivste Weise durch wechselnde Kundgebungen hoher und tiefer Register ihre Kontraste bedingten. Er war auch weiterhin genötigt, das metrische Maß zu zerbrechen, um die dynamisch-rhythmischen Evolutionen in ihrer ungefesselten und einzig sinnvollen Eindeutigkeit auffangen zu können. Ebenso versteht es sich von selbst, daß auch die Sequenz als retardierendes Moment im Werkplan Schönbergs hinfällig werden mußte. Auch das harmonische Problem akkordlichen Zusammenklingens schwillt zu bisher unerhörter Reibungsfähigkeit an. Ein derartig vom Abstrakten besessener Fanatismus, in dem sich die Bedeutung eines *Zieles* mit der *unablässigen Verfolgung* einer *Wegrichtung* deckt, muß in seinem *horizontalen* Vorwärtsdrang den *vertikalen* Verknüpfungen und Zusammenstößen polyphoner Stimmverästelung und Entfaltung die sich aus sich selbst ergebenden Kombinationen unumschränkt zulassen. Aus dieser neuartig sich ballenden Farbenskala ergibt es sich ebenfalls von selbst, daß auch die Schranken der Tonalität niederstürzen müssen. Und doch wirkt diese beinahe tropische Fülle von Klangwerten in ihrer ungeahnten und auch unberechenbaren Mischung durchaus unsinnlich, weil ihre verwegene und zornige Grellheit durch die Leidenschaft einer eisigen abstrakten Ekstase bestimmt wird, weil die harmonischen Komplexe trotz ihres aufdringlichen Reichtums in ihrer Bedeutung sekundärer Natur bleiben insofern, als sie die Gradschwankungen einer krisenhaften Temperatur registrieren.

Überall begegnen wir im Materiehaften der Schönbergschen Musik Einbrüchen gegen bisher gewordene Gesetzmäßigkeiten, um das Urphänomen des dynamischen Bewegungsvorganges an sich zu letzter Eindrücklichkeit zu zwingen. Alle Hemmnisse um dieses Vorganges willen sind aus dem Wege geräumt. Eine im Melodischen kreisende Seele, ein auf das Harmonische konzentrierter Geist haben weichen müssen vor der Unerbittlichkeit eines dynamisch-gespannten Intellektes. Aber wie sich erst aus der Wechselwirkung von Wurzelhaftem und Zweiggewecktem ein Gewachsenes ergibt, wie eine geheime Verbindung zwischen Erdscholle und ihrer sie umgebenden Atmosphäre besteht, so ist das Kernstarke, das Rückgratstolze der Musik durch das Negieren ihrer flüchtigsten Oberfläche, durch das Zertrümmern des melodischen Prinzips in sich selbst wieder aufgehoben worden. Schönbergs Musik bleibt ein unterirdisches Wurzelgeflecht, das in sich selbst zur Unfruchtbarkeit verdammt ist, da es nirgends Triebe anschießt, die über das mütterliche

Erdreich hinausstreben. Er, der Dynamik innerhalb des Nur-Dynamischen erleben wollte, erreichte als Resultat das Gegenteilige einer undynamischen Sterilität, weil durch Vernichtung des Melodieleibes die Angriffsbasis für ein spannungsträchtiges Geschehen ausgeschaltet wurde. Jene Linearität Schönbergscher Schwungkraft kennt nur die krampfhafte Gebärde einer expressionistischen, von aller bluthaften Empfindung leeren und ausgehöhlten Ornamentik. Seine »Pierrot Lunaire«-Lyrik, die meisterlich die Kurve des Deklamatorischen mit einer vor ihm nicht erreichten Sensibilität verfolgt und einhält, bleibt dem inneren Gefüge der Verse gegenüber auf das Moment einer Illustration befangen.

Und doch, kaum einer wie Schönberg weiß heute so tief um das Wesen der Musik Bescheid; aber gerade dieses heilige Wissen, vor dem wir uns beugen müssen, hat den schöpferischen Impuls, das unbewußte Bilden und Gestalten verdunkelt. Aus dem lebendigen Antlitz wurde eine starre Maske. Dieser Maske Odem einzublasen, denn die Persönlichkeit Schönbergs wird aus unserer europäischen Musikgeschichte nie fortzudenken sein, wird Aufgabe einer selbstverständlicheren und fruchtbareren Generation werden!

ZUM KAPITEL: »ATONALE MUSIK«*)

VON

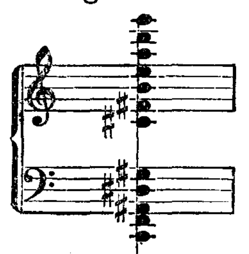
HERBERT EIMERT-KÖLN
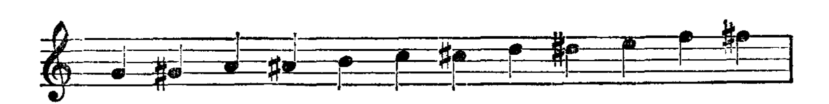
Nach Jahren der Verworrenheit und Anarchie in der Musik werden die ersten Spuren eines Klärungsprozesses sichtbar. So widerstrebend und zerrissen die Kräfte sind, die das musikalische Bild unserer Tage gestalten, so unmöglich es ist, sich in diesem Labyrinth von geistigen Strömungen zurechtzufinden — ein gemeinsamer Grundzug aller musikalischen Bemühungen ist deutlich erkennbar: Wir hören beim ersten Takt eines Stückes sofort die Grundrichtung »modern« und wissen beim zweiten Takt »gemäßigtmodern«, oder »radikalmodern«, »atonal«. Begriffe wie »klassisch«, »modern« oder »atonal« unterscheidet das Ohr im ersten Augenblick des Hörens angesichts der mehrstimmigen Praxis unserer Musikausübung hauptsächlich nach harmonischen Gesichtspunkten. Das Harmonische, d. h. das mehr als Einstimmige, macht so sehr das Wesen unserer abendländischen Musik aus, daß das heutige Ringen nach neuem musikalischem Ausdruck sich als der erbittertste Kampf mit der Materie selbst darstellt. Wir kennen heute nicht den Inbegriff der künstlerischen Logik, der den Geist einer großen Zeit ausmacht, wir wissen nur, daß wir, soll unsere Musik überhaupt weiterbestehen, an der Auseinandersetzung mit den elementarsten Dingen nicht vorbeikommen.

*) Dieser Aufsatz, im wesentlichen ein Auszug einer 1923 verfaßten Arbeit, ist vor der endgültigen Formulierung der jetzt bei Breitkopf & Härtel erschienenen »Atonalen Musiklehre« des Verfassers geschrieben.

Unsere Einsicht in das atonale Getriebe wird am schnellsten zur Klarheit kommen, wenn wir die harmonische und melodische Konstruktion eines atonalen Gebildes ins Auge fassen. Nach der Romantik und Richard Wagner beginnt in der Musik ein ganz einzigartiger Zersetzungsprozeß, keine Weiterentwicklung, sondern nach Art eines chemischen Vorgangs ein Zerstören des Materials selbst. Gehen wir davon aus, daß das tonale Prinzip, nachdem wir alle Möglichkeiten von Dur und Moll durchlaufen haben, als Ausdrucksmittel für unsere Zeit abgenutzt und unbrauchbar geworden ist, so drängt sich ohne weiteres die Frage nach einem neuen Gesetz der harmonischen Technik auf. Schon der Impressionismus brachte diese Frage ins Rollen, ohne daß ihm die Antwort dringend gewesen wäre, weil das impressionistische Hineinhören in die Klänge immer irgendwie im Zusammenhang mit der tonalen Tendenz der Obertonreihen steht. Die Katastrophe trat erst ein, als man anfing, die impressionistischen Akkordsäulen in mehrere Kontrapunktlinien umzulegen (»linearer Kontrapunkt«).

Wir begeben uns einmal kurz ins Reich der Spekulation, um nachher als stärkstes Argument für unsere These die Linie der geschichtlichen Entwicklung zu verfolgen. Wir betrachten unser temperiertes System als etwas geschichtlich Gewordenes, überlassen harmonische Funktionen und Tonalität der Musikgeschichte und haben es jetzt sozusagen mit den 12 nackten Tönen zu tun. Die der Reihe nach geordneten 12 Töne ergeben für beide musikalische Dimensionen das Bild:





Die allerletzte harmonische Möglichkeit des temperierten Systems ist also der 12stimmige Akkord. Wir machen aus dem Arpeggio dieses Akkordes eine Melodie und erhalten die letzte melodische Konsequenz des temperierten Systems. Die harmonische Einheit ist ein Komplex von 12 Tönen, ebenso die melodische. Halten wir an der radikalen 12-Tönigkeit als letzter Logik unseres Musiksystems fest, dann ergibt sich das Gesetz einer mechanischen Zwangsläufigkeit nach dem auf nächster Seite stehenden Schema.

Keine der 12stimmigen Harmonien, keine der 12tönigen Melodien gleicht genau der andern. Dieser Komplex von 144 Tönen umfaßt alles, was in unserem temperierten System im engsten Raume harmonisch und melodisch denkbar ist. Eine solche Zusammenpressung und Verdichtung der harmonischen und melodischen Kräfte ist praktisch natürlich nicht verwendbar; wohl aber kann eine beschränkte Stimmzahl hier eine durchaus brauchbare Polyphonie ergeben. Durch Rhythmisierung einer 12tönigen Melodie entsteht die zweidimensionale Einheit der atonalen Musik, nämlich der 12tönige Komplex,

der, wie sich im folgenden ergibt, als kleinste Zelle eines musikalischen Gebildes ein ungeahntes Leben in sich hat. Die Lagerungsmöglichkeit der einzelnen Töne beträgt in jedem Komplex bei 2 Stimmen 11 (z. B. obere Stimme 11, untere ein Ton oder oben 10, unten 2, oben 9, unten 3 Töne usw.), bei 3 Stimmen 55 (10 + 1 + 1, 9 + 2 + 1 usw.), bei 4 Stimmen 165, bei 5 Stimmen 330, bei 6 Stimmen 462, bei 7 = 462, bei 8 = 330, bei 9 = 165, bei 10 = 55, bei 11 = 11. Dazu kommen die Umstellungsmöglichkeiten innerhalb der einzelnen horizontalen Linien, die bei 12 Tönen 479 001 600, bei 11 Tönen 39 916 800, bei 10 Tönen 3 628 800 usw. betragen. Sieben und mehr Stimmen erlauben nur eine beschränkte bzw. sich immer mehr beschränkende Stimmführung bei gesteigerten harmonischen Möglichkeiten, bis bei 12 Stimmen melodischer Stillstand eintritt. Dem melodischen Minimum entspricht also ein harmonisches Maximum, ebenso umgekehrt, dazwischen liegt eine unermeßlich große, sich automatisch regelnde Skala von Möglichkeiten. Wird nun dieser 12tönige Komplex von Dynamik und Rhythmus durchpulst, so entsteht eine Mannigfaltigkeit, die der künstlerischen Forderung, unerschöpflich wie das Leben selbst zu sein, genügt.

g	gis	a	ais	h	c	cis	d	dis	e	f	fis
gis	a	ais	h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g
a	ais	h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis
ais	h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a
h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais
c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis
dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d
e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	dis
f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	dis	e
fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	dis	e	f
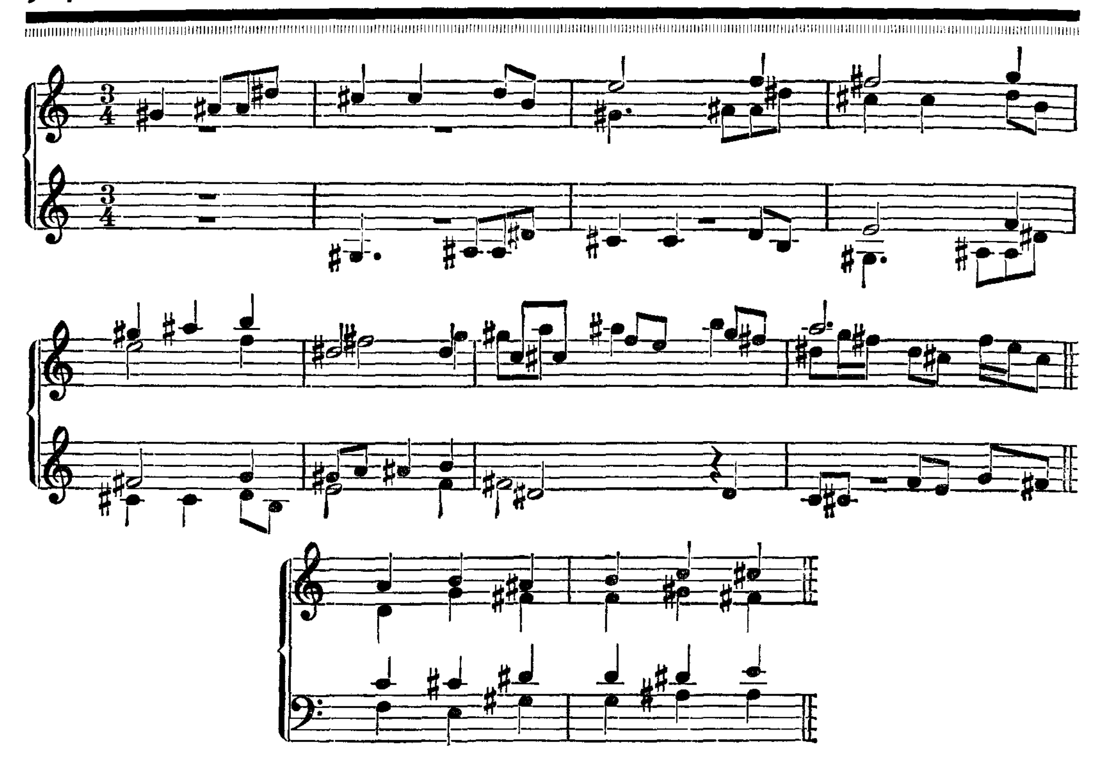
So weit die theoretische Berechnung. Das Bild, das die musikalische Entwicklung der letzten Zeit gibt, kann nur das Dogma von der 12-Tönigkeit erhärten. Bei Reger z. B. hat die Überfülle von Modulationen und die fortwährende Anwendung einer vagierenden Harmonik zu einer Melodiebildung geführt, die ganz scharf und bestimmt auf die 12-Tönigkeit lossteuert. Melodien von 8, 9 und 10 verschiedenen Tönen (ohne Wiederholung eines Tones) sind bei Reger nichts Seltenes, ja sogar die Regel; wer sich die Mühe macht, zu suchen, wird vielleicht sogar 11- und 12tönige Melodik finden. Die engste Berührung haben tonale und atonale Musik in den vagierenden Elementen der tonalen Harmonik, z. B. bildet die Verbindung der drei verminderten Septimenakkorde, die nach der Harmonielehre eine zwölffache Auflösung zulassen, einen 12tönigen Komplex. Die ganze Musik der atonalen Komponisten ist überhaupt erst durch das Dogma der 12-Tönigkeit zu begreifen. Allerdings ist die reine 12-Tönigkeit sehr selten anzutreffen; meistens sind es Komplexe von 9, 10, 11 oder auch mehr als 12 Tönen, die durch das Wiederholen von Tönen innerhalb der Komplexgrenzen natürlich unrein und willkürlich wirken. So bei Schönberg, Hindemith und anderen.

Vor einiger Zeit erschien an dieser Stelle eine Abhandlung über atonale Musik

von J. M. Hauer (Heft XVI/2). Hauer hält sich für den Entdecker des »wahren (12tönigen) Melos«; es wäre besser, von einer bewußten, erstmaligen Anwendung als von einer »Entdeckung« zu sprechen. Es wird von Interesse sein zu erfahren, daß die Hauersche Entdeckung bereits seit zehn Jahren bei dem russischen Komponisten Jefim Golyscheff das Ergebnis einer natürlichen Entwicklung ist. Die Entwicklung Golyscheffs führt vom Impressionismus über Schönberg zur radikalen 12-Tönigkeit. Ein Streichquartett von Golyscheff aus dem Jahre 1914 (dessen Aufführung Anfang 1923 bei der »Gesellschaft für neue Musik« in Köln wegen technischer Schwierigkeiten nicht zustande kam) besteht teilweise aus der Verbindung von 12tönigen Komplexen.
Nach der vollständigen Auflösung der tonal organisierten Harmonik ist das Dogma der bedingungslosen 12-Tönigkeit in irgendeiner Form der Melodie oder Harmonie unsere erste Erkenntnis einer atonalen Gesetzlichkeit. Mit dieser gesetzmäßigen Festlegung rückt sofort das Grundproblem jeder Musiktheorie in den Mittelpunkt, nämlich ihre Fundamentierung durch akustisch-mechanische Vorgänge bzw. ihre Loslösung von den unveränderlichen Naturgesetzen der Physik. Schon die täglichen Ereignisse des gegenwärtigen Musiklebens fordern zu einer Stellungnahme und machen oft den Konzertsaal zum Kampfplatz der Weltanschauungen. Viel erbitterter, wenn auch nicht so sichtbar, tobt aber der Kampf im Innern, dort, wo es um die Grundlegung des theoretischen Baues geht. Die Frage, tonale oder atonale Praxis wirft zugleich die tiefste und letzte Frage des Schöpferischen überhaupt auf; im Leben werden solche Parteifragen durch die schöpferische Kraft der einzelnen Persönlichkeit bestimmt. Anders in der Wissenschaft, in der Theorie. Hier entscheidet allein die Tiefe der Einsicht, und deren höchster Grad wird bekanntlich vermöge ihrer Eigenschaft, unkontrollierbar zu sein, von jedem für sich beansprucht. Da nun die vollgültigen Beweise der atonalen Wahrheit im Augenblick nicht vorhanden sind (weder bei *Hauer* noch in den mir zugänglichen Manuskripten von *Golyscheff*, über eigene Versuche demnächst in anderem Zusammenhang), so stehen sich die gegenwärtigen theoretischen Anschauungen, soweit sie die Streitfrage Konsonanz und erweiterter Konsonanzbegriff betreffen, gleichwertig gegenüber, jede mit dem Recht, ihr Dogma für das wahre zu halten. Daß aber selbst die musiktheoretischen Grundvorstellungen über Obertöne, temperiertes System usw. immer wieder in den Kampf gezogen werden (zuletzt noch hier in einer kritischen Besprechung der Schriften Hauers durch *A. Jemnitz*, Heft XVI/7) läßt die eben erwähnte Tiefe der Einsicht vermissen. In diesen Fragen haben nämlich auch *Riemann* und *Stumpf* ein gewichtiges Wort mitzureden; durch die Emanzipation der Musiktheorie von den Obertönen werden die bahnbrechenden Verdienste von *Helmholtz* keineswegs geschmälert. Gewiß ist der Dreiklang mit reiner Quint und großer Terz, den die atonale Musik so gut kennt wie die tonale, ein Naturklang, aber bei dem Dreiklang mit kleiner Terz versagt schon die Akustik, und bei der

einfachsten Verbindung von Tonika und Dominante treten die Naturgesetze zurück zugunsten der musikalischen Logik. Es herrscht in diesen ganz grundlegenden Fragen eine so große Verwirrung, daß man die Vertreter der Naturklangtheorie einmal fragen muß, ob sie wirklich beim Musikhören den doppelten Genuß der Grundtöne *und* der Obertöne haben. Jedes normale Ohr hört beim Ablauf eines Musikstückes nur Grundtöne und nimmt die Obertöne so selbstverständlich hin wie das Auge etwa den Schatten eines Gegenstandes. Es ist bezeichnend, daß sich der Impressionismus in seinem wesentlichen Ausdruck, nämlich da, wo er rein akustische Wirkungen bevorzugt, nicht theoretisch fundamentieren läßt. Schon *Tartini* versuchte 1754 akustisch bedingte Erscheinungen der Musik nutzbar zu machen. Alle Versuche, von der akustischen zur musikalischen Konsonanz eine Brücke zu schlagen, sind, wenn auch nicht in ihrer künstlerischen Ausbeutung, so doch im Sinne einer Theorie mißlungen. Solange diese Tatsache besteht, darf getrost das Wehklagen über die Unvollkommenheit unseres Musiksystems eingestellt werden. Ob die bekannte Septime in dem Trio des Scherzos der *Eroica* von Naturinstrumenten oder von temperierten Instrumenten geblasen wird, kann die Wechselbeziehungen zwischen temperiertem System und temperiertem Hören in keiner Weise stören. Das ganze Musikhören gehört ins Gebiet der Psychologie. Die primitiven Musiker des 11. Jahrhunderts, die ohne nennenswerte Belastung durch Akustik und Theorie unbedenklich Folgen von Sekunden, Quarten und Quinten schrieben, waren gewiß von ihrer Kunst so überzeugt, wie wir heute von der unsrigen. Die Musik hat keinen Maßstab, kein ewiges Abbild in der Natur wie die anderen Künste; ihre Entwicklung bleibt immer »natürlich«, solange das Ohr folgen kann. Die Verbindung mit der Natur liegt in der Temperierung des Systems. Eine auf- und abwärtsheulende Sirene mit allen denkbaren Tönen und Obertönen ist reine, kunstlose Natur. Die Filtrierung dieser reinen Natur durch den ordnenden menschlichen Geist hat auf dem Umweg über die verschiedenen früheren Skalen zu dem Kompromiß des temperierten Systems geführt, aber dieses heute vielbefehdete temperierte System ist durchaus kein Notbehelf, im Gegenteil, es ist, schon Kunst und noch Natur, die genialste Leistung des menschlichen Ohres.

Diese Erkenntnis, daß der Schwerpunkt des Musikhörens im Psychologischen liegt, ist Vorbedingung für eine jegliche Stellungnahme zum Problem des Atonalen. Um die Frage einmal ganz klar zu stellen: Ist die musikalische Logik für ewig an die tonalen Leitetöne gebunden oder gibt es eine Musik (selbstverständlich mit der Erfüllung der allgemeinen ästhetischen Forderungen einer Kunst), deren Gesetzlichkeit außerhalb von Tonarten und Leitetönen liegt? Das oberflächliche Vorurteil, daß atonale Musik und dissonante Lärmmusik dasselbe sei, möge hier keine Beachtung finden. Um viel Worte zu sparen, im folgenden zwei Beispiele einer gesetzlich atonalen, im tonalen Sinne leittonfreien Musik. (Die Kreuze gelten nur für die Noten, vor denen sie stehen.)



Beide Beispiele sind nach den vorher dargelegten atonalen Grundgesetzen gebildet, der vierstimmige Kanon besteht aus rein atonalen Linien, das zweite Beispiel besteht aus zwei rein atonalen Komplexen, ob gut oder schlecht, Konstruktion oder Einfall, ist hier nebensächlich; auch ob der eben erwähnten Erfüllung der ästhetischen Forderung genügt ist, mag jeder für sich entscheiden. Was hier klar gemacht werden soll, ist die Tatsache, daß in der atonalen Musik nicht die Obertöne, das temperierte System oder ähnliches zu Diskussion stehen, sondern allein die Logik des musikalischen Geschehens. Vorerst, solange die »Meisterwerke« nicht da sind, bleibt die atonale Logik Sache der Überzeugung.

Was vorher rein mechanisch gedeutet wurde, nämlich die Melodiebildung Regers aus 8, 9 und 10 verschiedenen Tönen, gewinnt in diesem Zusammenhang tiefere Bedeutung; bei Reger bleibt die den Leitetönen innewohnende Kraft, die, um mit *Kurth* zu reden, ihren Höhepunkt und ihre Krise im Tristan gefunden hat, oft unbenutzt; Regers Melodik zeigt vielfach eine stark leittonfeindliche Tendenz.

Was die meisten Betrachtungen über den Gegenstand unfruchtbar macht, ist der Mangel an historischem Sinn, der den organischen Ablauf der Dinge begreift. Daß die Entwicklung von Wagner zu Reger und von Reger zur atonalen Musik ein organisch-geistiger Prozeß ist, und daß der atonale Grundgedanke an verschiedenen Stellen Europas zur fast gleichen Zeit auftaucht, ist das stärkste Argument, das die atonale Musik für sich in Anspruch nehmen kann.

GEORG SCHUMANNS CHORALMOTETTEN

VON

HERBERT BIEHLE-BERLIN

Das deutsche Gemüt ist in seinem innersten Grunde religiös gestimmt. Wo und wann immer dem deutschen Volke das Herz voll war, hat es im Kirchenliede Ausdruck gefunden seit jenen Tagen, da die der Volksseele entsprungenen Melodien auf Flugblättern aus dem Luther-Hause zu Wittenberg ins deutsche Land flogen, seit zum erstenmal die kernige Weise »Ein' feste Burg« erklang, bis in die unvergeßlichen Tage von 1870 und 1914, als die ins Feld Ziehenden sich an den kraftvollen Klängen dieses Schutz- und Trutzliedes der deutschen Nation stärkten, als der Dankesjubel des deutschen Volkes in dem deutschen Tedeum, in Martin Rinkarts »Nun danket alle Gott«, dem der Berliner Kantor Crüger die Melodie gegeben hat, zum Himmel aufstieg, als wir die Gefallenen unter den ernsten, hoffnungsfrohen Klängen von »Jesus meine Zuversicht« bestatteten ...

Dem Kirchenliede galt Joh. Seb. Bachs, unseres musikalischen Luthers, ganze Liebe. Die Höhepunkte in seinen Passionen bilden die Choräle, sagte doch Robert Franz: »Sie enthalten das ganze musikalische Evangelium.« Auch in seinen Motetten verwendet Bach den Choral, der teils einfach harmonisiert, teils als Cantus firmus oder in Variationen auftritt. Bachs Choralmotetten kamen erst 1802 durch Schicht zum Druck, der selbst diese Form vertrat. Nach ihm haben sie noch Mendelssohn — »Mitten wir im Leben sind« häufig aufgeführt — und Brahms gepflegt, dessen »O Heiland, reiß die Himmel auf« ein kunstvoll gebautes Stück in der Art der alten Choralvariation darstellt. Unlängst wurde die Literatur der Choralmotette von Georg Schumann bereichert in fünf Motetten zu völlig frei verwendeten Choralmelodien, unter denen wir die kostbarsten Kleinodien des Schatzes der evangelischen Kirche finden (op. 71, Leuckart 1921). Sehr zart und innig leitet er Phil. Nicolais »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«, in fein differenzierter Wechselwirkung der hohen und tiefen Stimmen, ein, um diese am Schluß des ersten Choralverses zur 6-, 7-Stimmigkeit zusammenzuführen. Nach einem Fugato offenbart der in harmonischen Wohllaut getauchte Mittelsatz Romantik voll kühnster Modulationen. »Ganz freudenreich« erschallt in gesteigertem Jubel die »süße Musika«, bis sich das Dankgebet auf einem Orgelpunkt gewaltig türmt, aber zart und ruhig ausklingt. Zu dem gedämpften Amen erhebt sich noch einmal ein Sopransolo mit dem Choralthema ...

Voll österlicher Zuversicht hebt mit Bachscher Innigkeit nach den bekannten Worten der Kurfürstin Henriette von Brandenburg die Crügersche Melodie an, schlicht und einfach gehalten. Einem stark chromatisch gefärbten Teil liegt Chr. F. Gellerts Text »Meine Lebenszeit verstreicht« zugrunde. Von

düsteren Harmonien getragen, steigen Todesgedanken auf, die dem beruhigten Gewissen weichen. So kann der Gläubige getröstet werden mit der Botschaft »Jesus, meine Zuversicht und mein Heiland ist im Leben«. Das Choralthema, vom Tenor als Cantus firmus aufgenommen, vermittelt den kraftvoll-pastosen Schlußgedanken: Er nahm dem Tode seine Macht.

Die Choralmotette »Ermuntre dich, mein schwacher Geist« nach der Melodie des einst hochberühmten Hamburger Ratsmusikus Joh. Schop von 1641 bringt seltsam-herrliche Chorwirkungen durch plastische Stimmengestaltung und Gegenüberstellung von Frauen- und Männerchor, schließlich eine breit angelegte Doppelfuge, die das Ganze krönt. Zu einem Festgesang hat Georg Schumann Nicolais »Wachet auf, ruft uns die Stimme« gestaltet, indem er zu dem sechsstimmigen Chor Orgel und später einen Bläserchor (4 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken) hinzutreten läßt. Die Wirkung ist bei dieser Tonfülle unbeschreiblich und nur mit dem »Wacht auf«-Chor aus dem 3. Akt der »Meistersinger« zu vergleichen. Diesen Choralmotetten schließt sich noch eine jüngst erschienene fünfte an. Gleich raffaelitischen Gestalten schweben zwei Engel (Solosoprane) »vom Himmel hoch« herab, um ihre frohe Botschaft den Menschen zu bringen, die sich mit ihnen zum Lobgesang vereinen. Hier ist eine bildmäßig-musikalische Illustration zu einer der Darstellungen dieses Vorganges in der Malerei der Hochrenaissance geschaffen.

Es ist bekannt, mit welcher souveränen Gestaltungsgabe Georg Schumann die Choraltechnik meistert. Und man weiß auch hinlänglich, wie er den Bachschen Stil beherrscht und sich zu eigen gemacht hat. Von diesem Geist sind auch die Choralmotetten erfüllt.

Wir hörten diese mit dem Komponisten an der Spitze seiner Berliner Singakademie im Konzertsaal, Opernhaus und in der Kirche, was den Wunsch auslöste, nun eine Aufführung außerhalb des Raumes, an den unser heutiges Musikleben gebunden ist, nämlich ganz in Gottes freier Natur zu erleben. So war es einmal, als die Choräle noch von den Türmen gesungen und geblasen wurden und manche Festmusik unter freiem Himmel erscholl. Jetzt, da uns in Schumanns Choralmotetten eine alte Form neu erstanden ist, möchten wir auch bei ihrer Ausführung die frühere Musikpraxis wiederbelebt sehen. An eine solche ist auch gedacht, wenn die Bläser »in der Ferne« mit ihrem Ruf, wie »Wächter sehr hoch auf der Zinne« einsetzen.

In der gegenwärtigen schweren Zeit ist das Erscheinen von Georg Schumanns Choralmotetten doppelt zu begrüßen. Möchten sie als ein neues Evangelium im Reiche der Tonkunst recht Vielen Trost bringen!

VOM KLAVIER UND SEINER ZUKUNFT

VON

KURT LUETHGE-BERLIN

Die Entwicklungsmöglichkeiten der Musik sind nicht bestimmt und begrenzt durch Gesetze der Ästhetik oder der Musiktheorie. Sie sind auch nicht gebunden an die Instrumente und ihre Verwendungsmöglichkeiten, ebensowenig wie an irgendwelche Darstellungs- und Aufführungsschwierigkeiten. Die Entwicklungsmöglichkeiten der Musik sind allein gegeben durch die schöpferische Persönlichkeit, die kraft des Ausdrucksbedürfnisses ihre Eigengesetzlichkeit in den musikalischen Stoff hineinprägt und die sich entweder innerhalb der gegebenen musikalischen Formen auslebt oder diese Formen, da sie meist eine Einschränkung bedeuten, zu sprengen sucht.

Die Entwicklung der Musik hat sich bisher in Bahnen bewegt, die eine weitestgehende Verwendung der vorhandenen Instrumente zugelassen hat und die dem Charakter der Instrumente und ihren Zusammenstellungsmöglichkeiten nicht zuwidergelaufen ist. Die gewaltige Steigerung der Ausdrucksmittel der materialistischen Vorkriegsmusikepoche, die Sprengung unseres Halbtonsystems und der Wille nach Vertiefung des Ausdrucks der jüngsten Musikergeneration bewegen sich innerhalb der Grenzen, die durch die Verwendungsmöglichkeiten der Instrumente gegeben sind. Es ist nur *ein* Instrument, das durch die Entwicklung der Musik überholt worden ist: das Klavier, das einst im Mittelpunkt der Musik stand und von dem sich die Entwicklung der Musik immer mehr entfernte.

Beethoven hat in seinen Klaviersonaten sein individuelles Erleben, den Sturm seiner Leidenschaften und die Bekenntnisse seines Innern niedergelegt und hat damit die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers bis an die Grenzen geführt. Eine Steigerung der Gefühlsspannungen im Künstler ist möglich, aber eine Steigerung des Auszudrückenden innerhalb des Klaviermäßigen ist nicht möglich. Schumann bewegt sich in derselben Richtung, einseitiger zwar als Beethoven, aber im Technischen raffinierter. Chopin ging ganz andere Wege. Seine Musik ist geboren aus dem Charakter des Klaviers. Sie überschreitet niemals die Grenzen des Möglichen und ihre Wirkung ist darum immer noch groß und reizvoll.

Die bedeutenden Komponisten der Vergangenheit waren auch zumeist hervorragende Klavierspieler und haben für dies Instrument Bedeutendes geschaffen. In neuerer Zeit findet sich unter den führenden Komponisten selten ein hervorragender Klavierspieler und ebenso selten haben sie die Klavierliteratur um wirklich Bedeutendes bereichert. Die gewaltige Steigerung des Ausdrucks innerhalb der Musik, die daraus folgende Auflösung des Formalen und vollkommene Anarchie alles Ästhetisch-Gesetzlichen hat die enge Begrenzung des Klaviers gezeigt. Ebensowenig wie eine praktische Durchführung

des Vierteltonsystems auf dem Klavier möglich ist, ebensowenig vermag es den neuesten Strebungen nach Vertiefung und der damit verbundenen Zurückgreifung auf das Urelement der Musik, das Gesangliche, entgegenzukommen. Das, was der Stimme und den Streichinstrumenten in so hohem Maße zu eigen ist, die unmittelbare Wirkung, die fein schattierte Nuance des Tones mit seinen tausend Abstufungen, ist dem Klavier nur in begrenztem Maße gegeben. Der Ausdruckswille der jüngsten Komponisten weiß mit dem Klavier nichts anzufangen und auch der Reproduzierende wird davon betroffen.
Der Klaviervirtuose wird von zwei Seiten bedrängt. Einmal läßt ihn das zeitgenössische Schaffen im Stich und dann stößt er auch beim Publikum auf eine gewisse Kühle, die ständig zunimmt. Durch den Mangel an bedeutender moderner Klavierliteratur ist der Virtuose gezwungen, immer wieder dieselben Kompositionen auf sein Programm zu setzen. Der Reigen der Beethoven- und Chopin-Abende beginnt in jedem Winter von neuem. Das Erlahmen des Interesses beim Publikum ist die Folge. Zum mindesten aber wird das Interesse abgelenkt von dem »Was« auf das »Wer« spielt. Man hört nicht Beethoven, sondern Lamond, und nicht Chopin, sondern Friedmann. Die Konzertplakate verkünden die Namen d'Albert, Sauer, Schnabel, aber das, was sie spielen, wird gar nicht erwähnt. Das würde ja auch niemand interessieren. Es gibt immer noch genug Snobs, denen es nicht um die Musik zu tun ist, sondern die der Sensation wegen dabei gewesen sein müssen.
Aber auch das musikverständige Publikum ist von der Entwicklung der Musik in bezug auf Einstellung und Aufnahmefähigkeit nicht unbeeinflußt geblieben. Die große Masse der Musikgenießenden ist in ihrer Einstellung natürlich immer hinter der Entwicklung zurück. Sie muß für die Musik eintreten, die für sie etwas bedeutet und zu der sie in ein inneres Verhältnis kommen kann. Darum ist für viele immer noch das Klavier mit seiner klassischen Literatur das Höchste, besonders da es als Hausinstrument auch von Unmusikalischen gespielt werden kann, viel eher, als ein Streichinstrument. Für viele sind Beethovens Klaviersonaten der Höhepunkt der Musik und Beethoven ihr Vollender schlechthin. Sie vergessen, daß unsere Musik kaum 400 Jahre alt ist und daß sie erst am Anfang einer langen Entwicklung steht, die gewiß schon Bedeutendes gezeitigt hat, aber noch Unermeßliches hervorbringen wird. Auch Beethovens Musik ist ein Anfang und kein Endpunkt. Seine Persönlichkeit mit ihren geistigen und seelischen Grundkräften ist etwas Abgeschlossenes, aber die Entwicklung der Musik geht über ihn hinaus und weiter ihrem Ziele zu. Sie hat sich seit Beethoven vollkommen neue Provinzen erschlossen und Kräfte im Menschen angeregt, die, einmal geweckt, immer wieder von der Musik erobert sein wollen. Immer weitere Ausmaße des Seelischen sind entdeckt und ins Licht gerückt worden durch die Werke unserer großen Komponisten. Strauß, Mahler, Schönberg haben eine Welt in Tönen aufgebaut, die in der Anwendung musikalischer Aus-

Trio

Fl. 1.
„ 2 3.
Oboe 1.
„ 2 3
Cl. in B
„ 2 3.
Fag. 1
„ 2 3
Cor. in F. 1. 2.
„ 3. 4.
„ 5 6
Cor. in B. basso 7 8.
Trp. in F 1
„ 2 3
Tymp.
Tromboni A T.
„ B
Clt.
Viola Solo
I
II
III
B
B

pizz

2 3 4 5 6

Partitur der ersten Seite des verworfenen Trios aus Bruckners Neunter Sinfonie

Hamburg 16. April 92

Hochverehrter Meister und Freund!

Endlich bin ich so glücklich, Ihnen schreiben zu können: Ich habe ein Werk von Ihnen aufgeführt. Gestern (Charfreitag) dirigirte ich Ihr herrliches und gewaltiges „Tedeum". Sowol die Mitwirkenden, als auch das ganze Publikum waren auf's Tiefste ergriffen von dem mächtigen Bau und den wahrhaft erhabenen Gedanken, und ich erlebte zum Schluß der Aufführung, was ich für den größten Triumph eines Werkes halte: das Publikum blieb lautlos sitzen, ohne sich zu bewegen, und erst nachdem der Dirigent und die mitwirkenden Künstler ihre Plätze verlassen, brach der Beifallssturm los.

An der Aufführung hätten Sie Ihre Freude gehabt. Ich habe selten ein Personal mit solcher Begeisterung wirken gesehen, wie gestern. — Die Kritiken erscheinen in Folge der Feiertage erst in einigen Tagen; ich werde nicht verfehlen, Ihnen dieselben zu senden. — „Bruckner" hat nun seinen siegreichen Einzug in Hamburg gehalten.

Ich drücke Ihnen herzlichst die Hand, hochverehrter Freund, und bin, im wahren Sinne des Wortes der Ihrige

Gustav Mahler

Bundesstrasse 10 III.

drucksmittel ebenso gewaltig ist, wie in ihrer Schönheit, Tiefe und Allgewalt der Wirkung. Das Orchester hat sich als ein immer wandelbares, elastisches und steigerungsfähiges Instrument erwiesen, durch das der Komponist am vollkommensten Unendliches auszudrücken vermag. Ungehemmt in vollkommener Freiheit fließen die Tonmassen dahin, und der wahre Charakter der Musik, das Schwebende, das Absolute, Klangliche wird hier für den Hörer zum Erlebnis. Die umfassende Gewalt der Musik bis zur Ekstase ist etwas, was für den modernen Hörer untrennbar mit der Musik zusammenhängt und was das engbegrenzte, immer etwas klappernde Klavier vermissen läßt.

Dieser flächenhaften Ausdehnung der Musik steht in neuester Zeit das Streben nach Vertiefung gegenüber und die asketische Einschränkung der Ausdrucksmittel bis zur primitiven archaistischen Methode. Man will jeden Schein des virtuosenhaften Könnens vermeiden und will nackte seelische Inhalte durch Musik zum Ausdruck bringen. Der Komponist horcht nach innen und will seine eigene innere Gesetzlichkeit im musikalischen Stoff ausdrücken. Sein ärgster Feind ist die Tradition, die hemmend wirkt bei dem Suchen nach dem eigenen Wege und nach den wesenseigenen Gesetzen persönlicher Kunstentfaltung. Das Beiseiteschieben der konventionellen Ausdrucksformen und der Neuanfang der Musik in jedem Künstler bedeutet eine Vereinfachung der Mittel, aber auch zugleich ihre Bedeutungserhöhung und Steigerung ihrer Ausdrucksfähigkeit. Die Streichinstrumente und die menschliche Stimme sind die Träger, die vor allem die rhythmischen, klanglichen und thematischen Schwingungen der modernen Musikerseele wiedergeben und die differenzierten Inhalte dem Hörer vermitteln können. Dem Klavier in seiner starren Objektivität ist nicht die Biegsamkeit und Anpassungsfähigkeit gegeben, sich dem Kunstwillen einer Generation unterzuordnen. Es verlangt allzu starke Berücksichtigung seines starren Charakters und wird erst dann wieder hervortreten können, wenn der Wille einer Epoche sich dem Charakter des Klaviers wieder mehr nähert.

Dies kann möglich sein, aber es wird immer ein Abirren der Musik sein von den ihr wesenseigenen Zielen. Die Musik ist die unrealste, immateriellste und freieste aller Künste, und ihr Ziel ist die Durchsetzung und Verwirklichung ihres Charakters. Sie wird sich darum immer der Ausdrucksmittel bedienen, deren Charakter mit dem der Musik am harmonischsten zusammenfällt. Die Musik wird auf ihrem Wege vom Gebundenen zur Freiheit, vom Endlichen zum Unendlichen, vom griechischen System der Melodie und niederländischer Kontrapunktik des Mittelalters über die Vereinigung des Melodisch-Südlichen mit dem Harmonisch-Nördlichen in der italienischen Musik bis zur vollkommensten Freiheit und Unendlichkeit der Allmusik, deren Verwirklichung in der Zukunft liegt, die Instrumente benutzen, die möglichste Freiheiten verwirklichen können, deren Gesetzlichkeiten nahezu unbeschränkte sind und die dem Ausdrucksstreben der Musik keine beengenden Grenzen entgegenstellen.

BAYREUTHER FESTSPIELE 1924

EIN VORBERICHT VON

PAUL MARSOP-MÜNCHEN

Bayreuth 1924: ein Erlebnis. Eine erhebende Feier für deutsch Empfindende. Ein Triumph Richard Wagners, seines Festspielhauses, seiner Partituren, in denen alle Entwicklungsfermente dessen, was heute moderne Musik genannt wird, bereits enthalten sind. Eine Offenbarung klassischer Dirigierkunst: die Leitung des »Parsifal« durch *Karl Muck*. Eine neue starke Bekräftigung der unvergleichlichen Chorschulung *Hugo Rüdels*. Ein voller, durchaus gerechtfertigter Erfolg des gereiften erfindungsreichen Spielleiters und zielbewußten unermüdlichen Organisators *Siegfried Wagner*. Wer guten Willens war und »wußte, was er sah«, fühlte sich, gleichviel, ob er in allem Einzelnen mitgehen konnte, dem grauen Bühnenalltag weit entrückt und hatte wieder einmal aus der Fülle des Gegebenen zu lernen. Denn ein großes ästhetisches Klärungsbecken für die wichtigsten Fragen im Bereich des Musikdramas ist dieses Theaterhaus mit seinen Darbietungen. Alle einschlägigen Probleme macht es *diskussionsreif*, zwingt Denkende im Augenblick zum Für, zum Wider. Man sieht, man hört zehnmal schärfer als an irgendwelcher anderen Stätte. Die Möglichkeiten eines nahezu unbehinderten Aufnehmens sind da. Und die eingesetzten Mittel, wie man sie nur immer einschätzen mag, werden, um höchstmögliche Deutlichkeit der Gesamtdarstellung zu erreichen, in vorbildlich gewissenhafter Vorbereitung restlos verwertet.

Als namhafter Führer behauptete sich, hinter Muck zurückstehend, doch mit allen Ehren im ersten Zyklus der diesjährigen Festspiele *Michael Balling*, ein traditionssicherer, männlich rhythmusfester Ausdeuter der in unseren Tagen zwiefach erschütternden ungeheuren Tragödie vom Fluch des Goldes. *Fritz Busch*, der neu gewonnene Bayreuther Meistersingerkapellmeister, ist nicht der geborene Dramatiker, hat für die Bühne mehr werktätige Freundschaft als heiße Liebe. Die unendliche Fuge Regers steht ihm näher als die unendliche Melodie und der vom szenischen Bilde eingegebene Dialog Wagners. Aber er musiziert durchgehends mit so viel Lebendigkeit, Feinsinn und Geschmack, daß man seine helle Freude daran hat. Unter den Sängern nicht viele ausgesprochene Individualitäten. *Richard Mayr*, ein schier idealer Gurnemanz, gleichkommend Emil Scaria in dessen besten Tagen. *Soomer*, mit wieder gekräftigtem Organ eine Säule Bayreuths. Sein Fasolt die weitaus beste Verkörperung, die dieser Riese bisher erfuhr, sein Hunding markig, sein Hagen durch und durch Nibelungensproß, finster verschlossen, öfter zum Dämonischen aufwachsend. Ferner *Habich:* als Klingsor im Ton nicht hinlänglich füllig, dagegen ein vortrefflicher Alberich, mächtig des einschneidenden Akzentes und der zwingenden Gebärde. Nur sollte er auf ein noch sorgsameres Innehalten der Gesanglinie bedacht sein. Sprachgesang, nicht

Sprechgesang! Frau *Kemps* Kundry wurde von denen, die den Proben beigewohnt hatten, gerühmt; leider erkrankte sie in letzter Stunde. Für sie trat *Emmy Krüger* ein: eine vornehme Gesangskünstlerin, deren Temperament indessen nicht recht frei wurde. Letzten Endes vielleicht eine überzeugendere Interpretin Brahmsens und Hugo Wolfs als Wagners. Die Sieglinde liegt ihrem satten dunklen Mezzosopran zu hoch; die leidenschafterfüllte Wälsungenbraut kann nicht warten, bis der schöne Ton sich einstellt. *Weils* Hans Sachs: in jeder Beziehung respektabel, von vornherein schon zu ausgeglichen; auch der Schusterpoet klärt sich erst im Verlauf der Handlung ab. Sodann auf dem Wege zum Stil: der spielfrische, mit einem biegsamen ausdauernden Tenor ausgerüstete Siegfried *Ritters*, der charakteristische, dankenswerterweise nicht übertreibende Mime *Elschners*, die Baritonisten *Scheidl* (Amfortas) und *Sonnen* (Gunther), beide von ungewöhnlicher Bühnenintelligenz — ausgezeichnet der Gedanke, Gibichs Sohn recht jugendlich darzustellen. Ansonsten tüchtiges Mittelgut, darunter so manche sich mit bestem Willen mühende Kraft, die sich für die von ihr übernommene Rolle nur bedingt eignet. (*Clewings* der rechten Innerlichkeit entbehrender Stolzing; der sentimentale, dem herrlich naiven Recken, wie ihn Albert Niemann einst hinstellte, wenig ähnliche Siegmund *Melchiors*; die nicht mehr ganz stimmfrische, zwischen Oper und Drama lavierende Brünnhilde der Frau *Blomé*; *Karl Brauns* nicht genügend hoheitsvoller Wotan, in dessen Speer überdies die Runen richtiger Tonbildung und Tonverbindung nicht eingeritzt waren.) Immerhin wurde unter dem Sichauswirken der einheitlich und straff zusammenfassenden Bayreuther Regie auch Unzureichendes annehmbarer. Vor allem aber ist zu bedenken, daß sich die Festspielleitung nach der zehnjährigen erzwungenen Pause erst allmählich wieder einen Stamm williger, über den Durchschnitt hinaus begabter Diener am Werke heranziehen können wird, daß sie zudem inmitten schwerer wirtschaftlicher Bedrängnisse und diesmal fast ausschließlich noch auf die mäßigen Einnahmen aus dem Kartenverkauf angewiesen, sich in der Auswahl der Mitwirkenden eingeengt sah. Auch scheinen sich vielgefeierte, von der Not der Zeit kaum bedrückte Künstler just nicht herzugedrängt zu haben. Im heutigen Deutschland muß man Selbstlosigkeit mit der Laterne suchen. — Für die Chöre der Gralsritter und der Zaubermädchen, der Alt-Nürnberger Meister, Gesellen und Buben, der Gibichungen-Mannen ist kein Wort des Lobes zu viel! Bestausgeglichen das Orchester, vorzüglich die Streicher.

Wie soll, wie kann es in Zukunft werden? *Bayreuth braucht ausgiebige Reichshilfe. Eine dringliche Pflicht ist zu erfüllen.* Dies unter nationalen und künstlerischen Gesichtspunkten zu begründen, wie auch die im Festspielhause hinsichtlich der szenischen Einkleidung der Wagnerischen Schöpfungen und der weiteren Ausgestaltung der Orchesteranlage fernerhin zu lösenden Aufgaben durchzusprechen, bleibe eingehenderen Betrachtungen vorbehalten.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 108 (18. Juni 1924). — »Alte und neue Geigen« von *Arthur Usthal.* Ein Beitrag zur Zerstörung eines Vorurteils.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 238 (6. Juni 1924). — »Die Mozart-Opern als musikalische Lustspiele« von *Franz Landé.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (*Sonderdruck*). Der Feuilletonleiter der Magdeburgischen Zeitung, *Max Hasse,* veröffentlicht in einem Bändchen von 42 Seiten seine Berichte, die er über die Smetana-Feier und über das internationale Musikfest in Prag schrieb.

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 181 (5. Juli 1924, München). — »Eine neue Orgel für byzantinische Musik« nach Mitteilungen des Prof. *Dr. Heisenberg.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 185/186 (10. und 11. Juli 1924). — »Über Orlando di Lasso« von *Adolf Sandberger.*

OSTSEE-ZEITUNG Nr. 263 (1. Juli 1924, Stettin). — »Franz Schubert auf Reisen« von *A.Hottner-Grefe.* — Nr. 278 (9. Juli 1924). — »Die Musik auf der Straße« von *Anton Mayer.*

REGENSBURGER ANZEIGER (Beilage »Musik«, 1. Jahrg. Nr. 7—9). — »Max Regers Chorwerke« von *Hugo Holle.* — »Bruckner und Leitmotiv« von *Peter Griesbacher.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 24—28 (20., 27. Juni, 4. 11. Juli 1924, Berlin). — *Hans F. Schaub* trägt eine Studie über *Gerhard v. Keußler* bei, in der er ein Bild der Persönlichkeit und einen Überblick über das Schaffen Keußlers gibt. — »Zur Inszenierung von Mozarts ›Don Giovanni‹« von *Eugen Schmitz.* — *Wilhelm Altmann* gibt an Hand neuer Dokumente ein lebendiges Bild des Zwistes zwischen König Ludwig II. von Bayern und Richard Wagner wegen der Aufführung des »Rheingold«.

DAS BLAUE HEFT Nr. 10 (1. Juli 1924, Berlin). — Von einer italienischen Reise teilt *Albert Hirte* seine Eindrücke mit, die er vom italienischen Theater gewann.

DEUTSCHE SÄNGERSCHAFT Heft 3 (1. Mai 1924, Leipzig). — »Das Wunder des Einklanges« von *Johannes Ficker.* — »Richard Wagner und Erwin v. Steinbach« von *Wolfgang Schwabe.* — »Über die Passion« von *Wilhelm Venus.*

DIE MUSIKANTEN-GILDE II, Heft 5 (1. Juli 1924, Berlin-Wolfenbüttel). — »Zum Wesen der Musik« von *Franz Bachmann.* — »Des Kirchenliedes Sendung am deutschen Volke« von *Hermann Gitzmüller.* — »Das Geheimnis der Form« von *Ekkehart Pfannenstiel.* Betrachtungen zu Palestrinas Melodik.

DIE MUSIK-ERZIEHUNG Nr. 7 (Juli 1924, Berlin-Dortmund). — »Dem Gedächtnis Hermann Kretzschmars« von *Adolf Aber.* — »Hermann Kretzschmar als praktischer Musiker« von *Friedrich Noack.* — »Kretzschmar als akademischer Lehrer« von *Max Schipke.* — »Die Bedeutung Kretzschmars für die musikalische Erziehung« von *Walter Kühn.*

DIE MUSIKWELT Heft 7 (Juli 1924, Hamburg). — Dies Heft erschien zur Wiederaufnahme der Festspiele in Bayreuth als Richard-Wagner-Heft. — *Ferdinand Pohl* spricht einführend über Bayreuth, seine Bedeutung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. — »Festspielleitung« von *Wolfgang Golther.* — »Wünsche eines Wagner-Forschers« von *Wilhelm Altmann.*

DIE SCHÖNHEIT XX/5—6, Dresden. — Dieses umfangreiche Heft, das dem Genius Richard Wagners gewidmet ist, wird Wagner-Freunden besonders durch seinen überaus reichhaltigen Bilderteil willkommen sein. Bilder von Stassen, Fidus, Wildermann u. a. sind in besten Reproduktionen wiedergegeben.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 6/7 (20. Juni, 5. Juli 1924, Dortmund-Essen). — »Karl Reinecke« von *E. Rödger.* — »Hermann Kretzschmar und die Schulmusik« von *Walter Zahn.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 6 (Juni-Juli 1924, Wien). — »Richard Strauß« von *Paul Bekker.* Nachdruck eines 1907 veröffentlichten Artikels. — »Strawinskij« von *Adolf Weißmann.* Aus der englischen Ausgabe seines Werkes »Die Musik in der Weltkrise«. — »Das Saitenspiel des gelben Kaisers«, ein Dialog in den Bergen von *Heinrich Kaminski.* — »Neue Musik« von *Erich Steinhard.* — »Leoš Janáčeks Persönlichkeit« von *Max Brod.* — »Ernst Křenek« von *Paul Bekker.* Anläßlich der Uraufführung seiner Oper »Der Sprung über den Schatten«. — »Tonale und atonale Instrumente« von *Jos. Matthias Hauer.*

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 7 und 8 (1. und 2. Juliheft 1924, Stuttgart). — Heft 7 ist dem 12. Deutschen Bach-Fest in Stuttgart gewidmet und bringt wertvolle Beiträge zur Bach-Forschung. — »Zum Vortrag Bachscher Klavierwerke« von *Karl Hasse.* — »Über den Vortrag der Bachschen Orgelwerke« von *Hermann Keller.* — »Bemerkungen zu Seb. Bachs vokaler Ornamentik« von *Hans Joachim Moser.* — »Die ›Bache‹ in Arnstadt«, Unveröffentlichtes vom Wirken dieses großen Musikergeschlechtes in Arnstadt. Nach Aufzeichnungen in Kirchenbüchern und alten Akten zusammengetragen von *W. Heimann.* Heft 8 beschäftigt sich mit den Aufführungen des diesjährigen Donaueschinger Kammermusikfestes. »Weg und Ziel« ist der Titel des Einleitungsaufsatzes von *Heinrich Burkard.* — »Das Donaueschinger Programm«. Kurze biographische Notizen über die Komponisten, die in Donaueschingen zu Wort kamen (mit Bildern). — »Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik« von *Alois Hába.*

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER 1. Jahrg., Heft 3 (Juli 1924, Barmen). — »Musik und Musikleben im Rheinland« von *Willi Kahl.* — »Das Musikhistorische Museum in Köln« von *G. Kinsky.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 23/24 (Juli 1924, Köln). — »Walter Niemann« von *Max Steinitzer.* — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 25—29 (18., 25. Juni, 2., 9., 16. Juli 1924, Berlin). — Fortsetzung und Schluß des Artikels von *Max Chop,* »Richard Strauß, der Neuromantiker und ›Moderne‹«. — Berichte über die großen sommerlichen Musikfeste.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 7 (Juli 1924, Leipzig). — Es erscheint lohnend, einem Artikel von *Alfred Heuß,* »Die Entseelung der Musik«, eine längere Ausführung zu widmen. Der Autor nimmt zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung die Produktion, die sich heuer beim 54. Tonkünstlerfest in Frankfurt darbot. Ohne dem »Nationalismus« das Wort zu reden, vertieft sich Heuß zunächst in die Frage, ob es überhaupt eine zukunftsfrohe, zukunftsreiche *deutsche* Musik gebe, und kommt dann auf die Frage der *Entseelung* der Musik. Daß die Tiefe seelischer Einstellung, die Abgründe innersten seelischen Erlebens die Vorbedingung echter Musik sind, ist in allen Ländern, in denen Musik sich zur Blüte erhob, Tatsache geworden. Die heutige »moderne« Musikergeneration verleugnet diese Beseelung der Musik und hat an ihre Stelle die *Ent*seelung gesetzt. Heuß zeigt nun an Beispielen, wie die seelische Vertiefung gerade deutscher Musik seit ihren Anfängen schon höchstes Gesetz gewesen. Die scharfe Kritik der Frankfurter Veranstaltungen wirft grelle Schlaglichter. — »Die Frage der musikalischen Internationalität in der Hauptversammlung des Deutschen Musikvereins« ist die Fortsetzung dieses Artikels vom selben Autor. Ein Bild der stürmischen Hauptversammlung des Vereins in Frankfurt, in der die Internationalitätsfrage die Gemüter für und wider erhitzte mit dem Erfolg, daß der Verein sich der Aufgabe bewußt ist, in erster Linie Förderer der *deutschen* Produktion zu sein. — *Rudolf Steglich* analysiert drei Klavierstücke Franz Schuberts, denen er die Absicht unterlegt, Goethes »Osterspaziergang« ins Musikalische zu übertragen. — »Die Beeinflussung des Schumannschen Liedes« von *Rudolf Felber.*

AUSLAND

DER AUFTAKT Heft 7 (Juli 1924, Prag). — »Konvention« von *Alfred Einstein.* — »Richard Strauß der Sechzigjährige« von *Guido Bagier.* — »Gerhard v. Keußler« von *Hans F. Schaub.* — »Die Oper der Zukunft« von *Georg Klaren.* Es sei ein Passus des Aufsatzes hier wiedergegeben, der die angeschnittene Frage beleuchtet und der die Ansicht des Autors deutlich erkennen läßt: »Aufgabe des seit Wagner ersehnten Gesamtkunstwerkes der Zukunft, eines szenischen Melodrams, wäre nun, die Kompetenzsphären der beiden Künste reinlich zu scheiden und ein Werk zu sein, in welchem Dichtung und Musik nicht nebeneinander herlaufen, sondern ineinander greifen. Die Musik hätte dort zu beginnen, wo die Sprache zum Ausdrucke tiefster Gefühle nicht mehr ausreicht, die Sprache wieder dort einzusetzen, wo die Musik zur Erhellung dunkelster Gedanken sich als unfähig erweist. Das Ganze aber hätte im Rahmen einer szenischen Aktion, also auf dem Theater vorzugehen. Für eine Spezies von Menschen wäre dies der Tod: für die Nur-Sänger unter Opernsängern, diese hätten in dem neuen Kunstwerke nicht Platz, aber ich glaube, sie würden sich selbst dort wohler fühlen, wo sie hingehören, im Konzertsaale, und wer von uns würde nicht eine Mozart-, eine Verdi- oder Puccini-Arie lieber dort hören, als

im Theater, wo der textliche Stumpfsinn ihn im Hören stört? — Die Schauspieler unter den Sängern aber, die Bohnen, die Tauber, die Jeritzen und Kempen, wenn die Plurale so dicht gesät wären, sie müßten mit guten Mimen zusammen dem neuen Musiktheater zum Triumphe helfen, denn eine gewaltige, doch gar nicht neue Forderung würde an diese Künstler herantreten: zu sein, was die antiken Histrionen waren, die Vereinigung von Schauspieler und Sänger, doppelte Künstler, die singen können, weil sie im höchsten Affekte singen müssen. Daran allerdings dürfte diese schöne, platonische Idee scheitern, an der Materie, wie alle ihre Schwestern, aber wahr ist sie deshalb nicht minder.« — »Ein ungedrucktes Gedicht Richard Wagners« von *Joh. Erich Gottschalck* mitgeteilt.

THE SACKBUT IV/12 (Juli 1924, London). — »Der Einfluß Händels auf die Sitten des Viktoria-Zeitalters« von *Cyril Scott.* — »Richard Strauß als Bühnenkomponist« von *Alfred Kalisch.* — »G. Francesco Malipiero« von *Guido M. Gatti.* — »Eugène Goossens« von *Aylmer Bueßt.* — »Arnold Schönberg in Italien« von *Renzo Massarini.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 977 (Juli 1924, London). — »Dirigenten und Dirigieren« von *William Wallace.* Der Autor beginnt in diesem Heft eine zweite Artikelserie über dieses Thema. Über die erste, die es von der historischen Seite beleuchtete, berichteten wir seinerzeit. In dieser Serie sollen die modernen Probleme der Frage aufgerollt werden. — *Hubert J. Foß* setzt seinen Artikel über »Mendelssohn« fort. — *Richard Binns* gibt »Einige Gedanken über eine Brahms-Renaissance«. — »Debussy und Brahms« von *Andrew de Ternant.* — »Das ›Warum und Weswegen‹ der Harmonieregeln« von *R. T. Nicholson.*

MUSICA D'OGGI Nr. 6 (Juni 1924, Mailand). — »Viotti in Paris« von *Henry de Curzon* (anläßlich der Hundertjahrfeier seines Todes). — Fortsetzung des Artikels von *Alceo Toni* über »Franchino Gaffurio«.

LA PRORA IV/V (Mai-Juni 1924, Rom). — Pariser Brief von *Alfredo Casella.* — »Über die szenische Gestaltung der Oper« von *Adelmo Damerini.*

Ernst Viebig

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Reihe der durch die »Musik« veröffentlichten Porträte Anton Bruckners können wir durch fünf Darstellungen vervollständigen. Das Bildnis des Greises in Vorderansicht ist in Hans Teßmers kleinem feinen Bruckner-Buch (Band 33 der bei Gustav Bosse in Regensburg erschienenen Deutschen Musikbücherei) enthalten. Das zweite, im Profil, zierte die Erstauflage der Rudolf Louisschen Bruckner-Biographie; das Original ist eine photographische Aufnahme von Franz Hanfstängl gelegentlich der Anwesenheit Bruckners zur Erstaufführung seiner Siebenten Sinfonie in München im Jahre 1885. Von den drei weiteren Porträten stammt das ganz seltene vom Jahre 1845 aus dem ersten Band der groß angelegten August Göllerichschen Bruckner-Biographie, die als Band 36 der Deutschen Musikbücherei im Verlage Gustav Bosse erschien; die Aufnahme aus der Linzer Wirksamkeit, also aus der Zeit um 1861, findet man mehrfach, so auch in Max Auers wertvollem Bruckner-Werk im Amalthea-Verlag in Wien. Durch Auers Buch ist auch das seltsame Gruppenbild zuerst bekannt geworden; es zeigt den Meister am Eingang seiner Wohnung im Belvedere in Wien im Gespräch mit dem berühmten Wiener Arzt Professor von Schrötter, neben ihm innerhalb der Tür sein Bruder Ignaz, rechts von Bruckner seine Wirtschafterin. Die Aufnahme erfolgte wenige Wochen vor Bruckners Heimgang. Damit sind wohl fast alle Porträte, die noch erlangbar sind, vorgeführt.

Der Geburtsort Ansfelden steuert ein Bild des Hauses, in dem Anton Bruckner vor hundert Jahren zur Welt kam, sowie die Ansichten der Kirche des Städtchens und des jüngst errichteten Gedenksteins bei. Dieser ist ein Werk des Bildhauers Plang.

An Handschriften bieten wir neben dem Entwurf zum Orgel-Vor- und Nachspiel bei der Hochzeit der Erzherzogin Marie Valerie am 1. August 1890, das hiermit seine erste Veröffentlichung in getreuer Nachbildung der Urschrift erfährt, zwei zur Dritten Sinfonie gehörige Blätter: einmal in Form eines Zettels vom Jahre 1873, mit dem Richard Wagner die Widmung des wundervollen Werkes annahm (übrigens in Erich W. Engels zweibändigem, von uns schon früher mehrfach herangezogenem reichillustrierten Wagner-Werk enthalten), das andere Mal als Niederschrift des Themas zum ersten Satz von der Hand des Schöpfers, ein Andenken für seinen Schüler Friedrich Klose. Wagner hatte sich von den ihm zur Wahl gestellten ersten drei Sinfonien die in d-moll ausgesucht und bemerkt: »Nur Einen kenne ich, der an Beethoven heranreicht, und das ist Bruckner.« Die erste Seite des Trios zur Neunten Sinfonie, vom Meister verworfen, und ein hinreissender Brief Gustav Mahlers aus Hamburg vom 16. April 1892 bilden den Beschluß. (Das Albumblatt für Klose und die Handschrift des Trios entnehmen wir der oben genannten Biographie von Rudolf Louis im Verlag Georg Müller in München.)

Bilder des Jubilars Arnold Schönberg und des unserer Kunst schmerzvoll früh entrissenen Ferruccio Busoni haben wir im 1. Heft des XV. Jahrgangs dargeboten.

KRITIK

BÜCHER

BRUCKNER-LITERATUR

AUGUST GÖLLERICH: *Anton Bruckner, I. Band. Mit vielen Bildern.* Verlag: G. Bosse, Regensburg. Deutsche Musikbücherei, Bd. 36.

»Der Gellerich, mei Biograf!« — so pflegte Bruckner den Verfasser dieses Buches vorzustellen. Und so hat denn vierzig Jahre lang der begeisterte Lisztschüler für sein Lebenswerk, die Bruckner-Biographie, gesammelt und gesammelt, hat erfahren müssen, daß viele andere ihm zuvorkamen, und hat doch selbst nicht mehr seine Arbeit beendigen können, da der Tod ihn abrief. Immer hatte er sein Notizbuch bei der Hand, wenn jemand etwas aus eigenem Erleben über Bruckner zu erzählen wußte; er schrieb und schrieb — »zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen«.

Nun ist der erste Band erschienen, der nur bis 1845 geht; er entläßt uns mit der Anstellung des 21jährigen Lehrers als »ersten systemisierten Schulgehilfen bei der Pfarrschule St. Florian«. Die Jugendzeit des bescheidensten aller musikalischen Genies wird uns vorgeführt, bis ins kleinste erfahren wir alles, was sich darüber noch hat feststellen lassen, denn Göllerich hat dem Landvolk, unter dem Bruckner erwuchs, aufs Maul geschaut und alle alten Weiberl ausgefragt, die noch beim Tonerl vor fünfzig Jahren in die Lehr gegangen waren; und alle stimmen darin überein: »Seel'nguat war er als Lehrer und d' Kinder hab'n bei ihm a was g'lernt.«

Vater, Mutter, Geschwister lernen wir kennen; mit unsäglichem Fleiß hat Göllerich die Orte und Zeugen der Jugend seines Dörper-Helden erkundet, und immer überkommt uns die Rührung über den einfältigen Genius, der mühselig und beladen war von Kindesbeinen an, und doch froh in seinem Gotte und fröhlich bei seiner Arbeit. Am traurigsten war wohl die Lehrgehilfenzeit in Windhaag, einem öden Nest an der Südgrenze Böhmens, wo der Siebzehnjährige als Lehrer, Organist, Kopist, Meßner, Glöckner und Knecht Frondienste leistete und »mit'n Mensch« (der Stallmagd) seine schmale Kost teilen mußte. Keiner verstand den »verruckt'n G'hilf'n«, der auf jammervoller Orgel seine ersten Übungen stümperte, seine erste Messe aufschrieb. Etwas besser ging es ihm in Kronstorf, bei Enns gelegen, wo ihm der Regens chori v. Zenetti ein liebevoller Lehrer wurde. Durch ihn wurde er zu Bach hingeführt; unermüdlich, vom frühen Morgen und bis in die späte Nacht saß er am Klavier, mit jenem Lerneifer, der sich nie genug tun konnte und doch nur schwer sich aneignete, was so viele, weniger Geniale spielend erlernt haben. Wahrlich, Bruckner ist nichts leicht geworden, und kein großer Meister hat so kindlich einfach begonnen, so spät Früchte getragen, wie er.

Das sehen wir an den von Göllerich mitgeteilten Kompositionen. Vier Präludien in Es sind freilich für einen Zwölfjährigen schon ziemlich frei. Innerhalb Es-dur ein Orgelpunkt auf E, rasche Akkordwechsel, unbekümmerte Oktavschritte zeigen eine gewisse Zuversicht. Das Tonerl war damals vom Vater nach Hörsching zum Organisten Johann Weiß in die Lehre gebracht worden, und das Requiem, das Göllerich von diesem Meister anführt, zeigt, daß es mit Recht ein Lieblingswerk des Schülers geblieben ist. Merkwürdig gefühlvoll in Moll ist das erste weltliche Stück »Abendklänge« für Violine und Klavier mit frühreifer Chromatik. Sehr einfach aber ist eine Messe in C, deren Credo eine auch von Liszt gebrauchte alte Intonation zeigt. Ein Männerchor bringt einen ganz Brucknerschen Anfang; ein Libera neigt zu Mozart, ein Tantum ergo zu Haydn (im dritten und vierten Takte »Gott erhalte Franz den Kaiser«). Eine Choralmesse weist schon tiefere Züge auf: sie würde eine Kirchenaufführung wohl lohnen. Das seltsamste, von Göllerich ganz ausführlich gewürdigte Stück aber ist ein »Vergißmeinnicht«, dem Kanzleidirektor von St. Florian, Friedr. Mayer, gewidmet. Es ist eine Kantate, die die elf Verse eines blumigen Gedichts in Chören, Rezitativen, Arien, Duetten musikalisch auflöst; manch hübscher Zug gibt sich kund, aber doch auch manches Altmodische und Unbeholfene. Eine Eigenart zeigt sich nicht in der Musik, sondern nur in dem Gedanken, ein Lied von gleichmäßiger Form und Stimmung als Kantate zu erfassen. Wer die Entwicklung Bruckners erkennen will, wird immer zu dieser Geschichte seiner Jugendzeit greifen. Möge der zweite Band bald folgen! *Richard Sternfeld*

ERICH SCHWEBSCH: *Anton Bruckner*. Verlag: »Der kommende Tag«, Stuttgart 1923.

Unter allen Büchern, die über Bruckner geschrieben worden sind, ragt diese Psychographie des Künstlers und Menschen Bruckner als ein ganz seltsames, ganz einsames, ganz

verinnerlichtes Werk hervor. Es ist ein Hymnus auf die neue Menschenseele, die Bruckners Musik in sich trägt. Sie ist nicht von dieser Zeit und nicht von dieser Welt. Sie ist Mysterium. Eine Umwandlung zum höheren, in unnahbare Geisteswelt ragenden Seelenmenschen scheint vor sich gegangen, Zusammenhänge des Menschen mit übersinnlichen Hintergründen des Lebens tun sich auf. Urerlebnissen gehen wir nach, Gotteserlebnissen, Inspirationen aus höherer, geistig-seelischer Welt. Das Unbewußt-Ahnungslose im schöpferischen Akt wirkt sich auch im gesetzvollen Bau genial aus, und das Erzeugen einer eigenen, neuen Form entspricht allein diesem höheren, künstlerischen Eigengesetz in Bruckner, dem hellseherischen, sinfonischen Dramatiker. »Bruckners Form ist in Wahrheit in jedem Falle einmalig, immer von sich aus, das heißt aus dem Geistigen seiner Inspiration heraus motiviert.« Aber diese Form füllte sich wie selbstverständlich mit dem ihr adäquaten geistigen Gehalt, ohne Hemmung, ohne Wunsch nach Begrenzung und Stilisierung. Diese Form öffnet und weitet sich, wenn der Fantasie übersinnliche Phänomene zugetragen werden, sie wird zum tönenden »Meditationserlebnis«. Das Klangartige der Gesamtnatur, des Gesamtlebens tritt in Bruckners Musik an uns heran, nicht irdisch-pathetisch, sondern ethisch-göttlich. Der große, reine, der gute Mensch ist im Gesang Bruckners geschaffen worden. Einer, der von Gott singt, und der zu Gottes Preis singt, in jeder Not, in jeder Note.

Solange sich *Schwebsch* in eindringlichster Sprache, aus dem Wissen eines Mannes heraus, dem Bruckners Musik ganz zu eigen wurde, der Analyse des Werks hingibt, solange er Form, Thema, innere Beseelung, Harmonie und künstlerisches Erleben nachzeichnet, solange er Entwicklungstatsachen der Musik Bruckners in Vergleich zu Beethoven, zu Bach setzt, so lange bleibt er nicht nur geistvoller Forscher, sondern auch anregender, ja faszinierender Sprecher. Er wäre kein Prediger in der Wüste, wenn er nicht den stillen, einfältigen, unproblematischen Meister zu einem neuen Christusverkünder, zum Heiligen der Kirche, zu einem Kultgotte stempeln würde. Er tut das mit jedem Satz, jedem Atemzug, jedem Zitat, jeder programmatischen Durchleuchtung der Werke. Schon, daß Schwebsch glaubt, aus den Sinfonien Bruckners sein inneres, unbewußtes Leben destillieren zu können, ist Verwegenheit. Schwerer wiegt, daß er es mit dem ehernen Griffel eines intuitiv wissenden Menschen, von jener dunklen Geistesschau aus tut, die nur den Steinerschen Theosophen zu eigen wird. Damit verläßt Schwebsch das Gebiet des Psychologen, des Musikers, des Erziehers, er wird selber zum Mystiker, zum Beweiser des Unbeweisbaren, zum Deuter des Unausdeutbaren. Ein so erfühltes, so von innen her leuchtendes Buch sollte auf alle Menschen wirken, sollte aus der reichen Sonnenstrahlung Brucknerscher Wesenheit, Brucknerscher Kunst Licht in Garben auf uns fluten lassen. In jedem Genie ist wohl etwas von neuem Weltverhältnis, ist Neues im Erleben des Gottesbegriffes zu fühlen, in Bruckner nicht anders als in Bach oder Mozart. Aber Musik als Kultus, klangliches Erleben als Religionserlebnis umzudeuten, das ist Tendenzmache, und sei es noch so innerlich und noch so persönlich-wahrhaftig gemeint. Das versteht, das würdigt nur, wer überirdische Offenbarungen in Steiners Schule sich zu eigen machte. Wie Schwebsch die Beweise schuldig bleibt, so wird man ihm die Gegenbeweise schuldig bleiben müssen. Seelenbiographien können nicht in allegorischen Bildern festgehalten werden, und sicher nicht, wenn sie aus so phantastischen Regionen stammen wie bei Schwebsch. Ich bekenne, ein unwandelbarer Bruckner-Verehrer zu sein, glaube sein Werk zu kennen und lese sogar viel Erkenntnisreiches, viel Ethisch-Großartiges aus den Deduktionen dieses Buches heraus. Dennoch: wer versteht das apodiktische Wort zur Erklärung des ersten Satzes der 6. Sinfonie? »Über ein plötzliches, fast furchterregendes d-moll erhebt sich das Atmen zum A-dur: der Dreizehnte hat sich offenbart. In den Räumen der tönenden geistigen Welt ist er der kosmischen Christus-Wesenheit begegnet.« Das alles, weil ein Thema zwölf Tonarten passiert hat. Was hätte Bruckner, der Arme, zu solcher Interpretation gesagt, was zu vielen anderen Auslegungen von Themen und Durchführungen, bei denen er sich nichts dachte, als daß er Musik machen, in Musik zur Vollendung seines Ichs, seines höheren Wesens kommen wollte? Uns fehlt für das Ausmaß solcher intuitiven Schau das innere Sehorgan. Wie wird es anderen ergehen? Was fängt ein Nicht-Okkultist mit den hundertfachen, selbst die hymnisch gehobene Sprache eines Schwebsch drückenden Wiederholungen von Worten an, wie »kosmisches C-dur-Gebrause«, »kosmische Urtiefen«, »kosmische Weltentatsache«, »Urferne kosmischen Geschehens«, »makrokosmisches Gedächtnis«,

»Initiationserlebnis«? Worte für höchste übersinnliche Erlebnisse? Wir wissen es nicht. Sankt Michael im Sturm der 8. Sinfonie — das mag bildhaft hingehen. Wenn aber nun Bruckners Musik zur »Erlösungsmusik des durchchristeten Menschen« gestempelt wird, so ist das eine persönlich sicher gläubige und ehrliche Auslegung; im objektiven Material einer wissenschaftlichen Schrift wirkt sie wie ein pfaffenhaftes Attentat auf die heilige Musikseele Bruckners. Brauchen wir eine Religion, wenn wir in Bruckners Bekenntnissen gläubig und geläutert werden, wenn wir in seiner Musik zu leben und zu leiden, zu jubeln und zu beten gelernt haben? Der Goethe-Kenner Schwebsch wird uns verstehen.
Schwebsch ist in der Leidenschaftlichkeit seiner Liebe zu weit gegangen. Er hat seinen Gott Bruckner mit Gott selber verwechselt. Und dabei vergessen, daß auch Gott nicht katholisch und nicht protestantisch ist, ebensowenig, wie es eine große Musik sein kann. Schwebsch ist vielleicht der beste und gründlichste aller Bruckner-Ausleger unserer Zeit. Er weiß um jeden Wechsel einer Tonart, um jede harmonische Feinheit, jedes Dur und Moll, jede Formeigenheit. Welch ein Werk hätte er für die Welt der Empfänglichen schreiben können! Aus der Weite seines Wissens ist er, ein Kind seiner Zeit, in die Enge des persönlichen Erlebens geflohen und hat sich in eine Idee verrannt, die unbrucknerisch und daher im tiefsten Sinn unkünstlerisch ist. Einsam wird das Buch nur Einsame ganz erfüllen und bereichern. Und bleibt doch (fast tragisch, es zu sagen) ein Dokument der Zeitgeschichte.

OSKAR LANG: *Bruckner*. Verlag: Becksche Verl.-Buchhandlung, München.

Wer heute die Bruckner-Literatur studiert, kann, wenn er hellhörig und wenn er ein guter Journalist ist, ein neues Buch über Bruckner leicht zusammentragen. Das geschieht leider alle paar Monate und erweckt Bedenken. Freude macht es aber, wenn ein Mann wie *Oskar Lang*, mag er nun mehr Musiker oder mehr schöngeistiger Literat sein, seine Gedanken über das Phänomen Bruckner in geschliffener kluger Deutung psychologischer und historischer Zusammenhänge äußert. Vor 15 Jahren schrieb er schon über Bruckner und verdichtete sein Bruckner-Erlebnis 1921 zu einem inhaltschweren Kapitel über Wesen und Bedeutung des Meisters. Dieses Kapitel ist auch das Kernstück des vorliegenden Bändchens. Was da über die innere Verwandtschaft mit Bach und Beethoven oder Schubert, was über den stärkeren inneren Gegensatz (auch zu Wagner) und damit über das spezifisch Brucknerische gesagt wird, behält Bedeutung, auch wenn all derartige Versuche zu systematischem Vergleich etwas Ungerechtes in sich tragen, und wenn vieles von diesem psychographischen Material schon anderwärts durchdringend behandelt wurde. Eine analytische Betrachtung des Hauptthemas der 7. Sinfonie führt (in Anregung Kurthscher Gedankengänge) zu dem Gesetz, daß Bruckner das zeitbildende Prinzip Beethovens mit dem raumbildenden Bachs zu einer neuen Einheit zusammengeschweißt hat. Auch diese Überlegungen zum Forminhaltsproblem zeigen, daß Lang selbständig zu denken pflegt. Er sollte diese Hypothese ausführlicher belegen. Ihre Wahrheit scheint zweifellos, da jetzt schon mehrere Autoren (Kurth, Decsey, Halm, Singer) auf anderen Wegen zu den gleichen Folgerungen gekommen sind. Von praktischem Wert und fast in jedem Wort zu unterschreiben ist das prächtige Schlußkapitel über »Probleme der Wiedergabe«. Hier werden Sünden bloßgelegt und gegeißelt. Gott schütze uns fürderhin vor den Allerweltsdirigenten, die in einer Verständigungsprobe Brucknersche Visionen zum Klingen bringen wollen! Langs Büchlein ist nach Form und Inhalt als warmes und begründetes Bekenntnis zu Bruckner herzlich zu begrüßen. *Kurt Singer*

FRANZ GRÄFLINGER: *Anton Bruckner*. Deutsche Musikbücherei, Bd. 20. Mit 11 Bild- und Faksimilebeilagen. Verlag: G. Bosse, Regensburg.

Dieses kurze Leben Bruckners ist schon 1920 erschienen. Göllerich weist manche Notizen Gräflingers als irrig zurück. Gräflinger will nur einen bescheidenen Abriß des Menschen und Musikers geben. Das Leben wird auf 35 Seiten abgemacht; die Werke werden nach der Gattung angeführt und charakterisiert, vieles Wichtige zu kurz und oberflächlich. Der Wert des Buches beruht in der vollständigen Anführung aller Werke, der Anhang enthält unbekannte Briefe des Meisters. Der rührige Verlag von Bosse ist überall auf gute Register, schöne Ausstattung und wertvolle Beigaben bedacht gewesen. *Richard Sternfeld*

FRIEDRICH ECKSTEIN: *Erinnerungen an Anton Bruckner*. Verlag: Universal-Edition.

Der erste Teil dieses Heftchens enthält persönliche Erinnerungen an die Wiener Zeit Bruck-

ners, geschrieben von einem Manne, der schon früh von der Ewigkeitsgeltung des Meisters überzeugt war, und der durch persönliche Opfer die Drucklegung und den Verlag einiger Werke (z. B. des Tedeum) freudig durchsetzte. Ein Schüler Bruckners zudem, der im zweiten Teil des Buches Besonderheiten Brucknerischer Lehr- und Kompositionsart mitteilt. Sie gehen z. T. auf Sechter zurück und sind bemerkenswert durch die Akzeptierung und Weiterleitung jener »Geheimlehre« der »Fundamentalschritte«, die auch Mayrberger, der erste große Theoretiker des »Tristan«, samt der Lehre von den Zwischenfundamenten auf Wagners Harmonik angewandt hat. Über Chromatik, Modulation, Hauptakkorde und reine Stimmung, über reingestimmte vielstufige Tasteninstrumente, über Kontrapunkt hört man Bruckner hier sprechen, an Beispielen unterrichten. Ein bisher unbekannter, harmonisch ganz echter, inhaltlich nicht sehr bedeutender Männerchor »Am Grabe« (1861) ist dem schmucken Bändchen beigegeben.

Kurt Singer

* * *

MAX FRIEDLÄNDER: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Der Verfasser, bekanntlich einer der besten Kenner des Lieds nicht bloß in musikalischer, sondern auch in dichterischer Hinsicht, hat im Auftrage des Verlags eine neue, gründlich revidierte, meist auf die Autographen und Druckvorlagen zurückgehende Ausgabe der Brahmsschen Gesänge vorbereitet und sie ergänzt durch nähere Angaben über Entstehung, dichterische Vorlage und erste Veröffentlichung, womit der Allgemeinheit sehr gedient sein wird. In vorliegendem Buche hat er diese Anhänge zu den einzelnen in dieser Ausgabe noch nicht in den Handel gekommenen Liederheften gesammelt veröffentlicht und damit nicht etwa bloß dem Forscher, sondern auch dem Laienpublikum ein sehr wertvolles Hilfsmittel zur genaueren Erkenntnis dieser Brahmsschen Gesänge erschlossen. Bei einer neuen Auflage, die sicherlich nicht ausbleiben wird, möchte ich empfehlen, kleine Wiederholungen, die aus der Aneinanderfügung der Anmerkungen zu den einzelnen Heften sich erklären, zu beseitigen, zu dem Titel jedes Liedes in der Überschrift noch dessen Anfang hinzuzufügen und Seite 78 richtigzustellen, daß das Regenlied im Schlußsatz der *ersten* Violinsonate verwendet ist. Auch könnte der Briefwechsel von Brahms für die Entstehungsgeschichte und die Veröffentlichung der einzelnen Lieder wohl noch ausgiebiger herangezogen werden. Eine Fülle feinsinnigster ästhetischer Bemerkungen ist in dem sehr flüssig geschriebenen, trockene Gelehrsamkeit auch in den geschichtlich-biographischen Teilen aufs glücklichste vermeidenden Buche niedergelegt, dem auch zugute kommt, daß der Verfasser mit Brahms in persönlichem Verkehr gestanden hat. Sehr wichtig ist sein Nachweis, daß Brahms mit Vortragsbezeichnungen für die Singstimme sehr gekargt, bei Neuauflagen oder transponierten Ausgaben die früher namentlich in seinen ersten Liederheften angebrachten Vortragsbezeichnungen der Singstimme weggelassen hat, während die Dynamik der Klavierstimme — ein Fingerzeig für die Sänger — immer sehr sorgfältig ist. »Große Schwierigkeit bot in vielen Fällen die Ermittelung der von Brahms benutzten Dichtungen. Er griff nämlich manchmal zu verschiedenen Ausgaben desselben Dichters — für ein Werk etwa zur zweiten, für ein anderes wieder zu der ersten oder dritten Ausgabe. Wer diesen Vorlagen nachgeht, findet überall wichtige Varianten.« Seine dichterischen Vorlagen hat Brahms übrigens vielfach abgeändert. Auch durch seine Ausstattung eignet sich dieses rund 200 Seiten umfassende Buch sehr gut zu einem Geschenk.

Wilhelm Altmann

HUGO LEICHTENTRITT: *Analyse der Chopinschen Klavierwerke.* Verlag: Max Hesse, Berlin, 1921/22.

Das zweibändige Buch wendet sich in erster Linie an die Musiker von Fach. »Vom Handwerklichen ausgehend,« heißt es in der Vorrede, »will es Chopins verfeinerte und durchgeistigte Technik der Komposition aufweisen, will es, den Einzelheiten nachgehend, durch das Verständnis der Elemente einer Komposition auch das Gefühl für ihren künstlerischen Gehalt bilden, den Stil und die angemessene Vortragsweise dieser unvergleichlichen Kunstwerke beleuchten.« Leichtentritts höchst gewissenhafte Untersuchung erstreckt sich daher vornehmlich auf die Harmonik und Struktur, auf das lineare Geschehen der Stücke, bezieht aber auch die koloristischen Momente mit ein. Dabei erweist sich wieder einmal Chopins empfindliches Formgefühl und daß dieser Künstler vor allen der neuen chromatischen Harmonik, wie sie von Schumann, Liszt, Wagner und seinen Nachfolgern vertreten

wird, die Wege gewiesen hat. Bei einer solchen konstruktiven Methode, die sich den harmonischen Bau und das formale Gefüge der Kompositionen angelegen sein läßt, muß das poetisierend-ästhetische Moment naturgemäß zurücktreten — doch wird es nicht völlig ausgeschaltet: die Etüden geben z. B. zur Würdigung der klangfarblichen Errungenschaften Veranlassung. (An umfassenderen ästhetischen Wertungen fehlt es ja nicht, ich erinnere nur an Scharlitt, an Weißmanns feinnervigen Chopin oder Leichtentritts eigene Chopin-Monographie, aus der er des öfteren zitiert.) Der erste Band behandelt die Nocturnes, Walzer, Polonäsen, Préludes, Impromptus, Mazurken; der zweite ist den Balladen, Scherzi, Etüden, Sonaten und drei einzelnen Stücken gewidmet, nämlich der Fantasie, Barkarole und Berceuse. (Die beiden letzteren neben den Préludes seine genialsten »impressionistischen« Leistungen.) Willkommen ist die entwicklungsgeschichtlich ausholende Charakteristik der betreffenden Gattung, mit der jedes Kapitel eröffnet wird. Zahlreiche Notenbeispiele, Darstellungen der Linien, Perioden und Proportionen, harmonische Auszüge usw. veranschaulichen zweckmäßig den Text. Das von Schumann noch mit einer Sphinx verglichene Finale der b-moll-Sonate weiß er harmonisch, konstruktiv und hinsichtlich des Vortrags überzeugend auszudeuten; eine Konstruktionsskizze der 8. Etüde versinnbildlicht deren freie Gesetzlichkeit. Besonders berücksichtigt wird mit Recht die Phrasierung, denn hier haben sogar die Originalausgaben gesündigt. Dem Verfasser gelingt es fast überall, sinngemäße Phrasierungen herzustellen. Im ganzen ein lehrreiches Buch, aus dem namentlich der zünftige Musiker reiche Anregung schöpfen wird. Zumal die Pianisten dürften hier manchen wertvollen Hinweis und Wink für ihre Chopin-Interpretation bekommen; ihnen empfehle ich ein eingehendes Studium der Leichtentrittschen Analysen ganz besonders. *James Simon*

FELIX WEINGARTNER: *Lebenserinnerungen.* Verlag: Wiener Literarische Anstalt 1923.

Glücklicherweise keines jener zahlreichen überflüssigen Memoirenbücher, in denen einstige Tagesgrößen dem schnell verblassenden Nachruhm durch Selbstbeweihräucherung aufzuhelfen versuchen, sondern ein helleuchtendes Spiegelbild einer der ereignisreichsten Epochen der Musikgeschichte, eingefangen von einem sensitiven auflodernden Künstlertemperament. Zwei Sterne leuchten über dieser Lebensbahn und prägen ihr unauslöschbar ihren Stempel ein: Richard Wagner und Franz Liszt. Beiden durfte Weingartner als kunstbeflissener Musikjünger noch persönlich nahen. Während der große Bayreuther nur einmal anläßlich der Uraufführung des »Parsifal« (1882) meteorhaft seinen Lebensweg kreuzt, tritt die liebenswerte Gestalt Franz Liszts in Weingartners Schülerjahren stark in den Vordergrund. In seiner nie ermüdenden Güte ward dieser auch ihm Lehrer, Förderer, ja selbstloser Freund. Wohlbekannte Bilder aus Weimars Hofgärtnerei, aus dem den Meister stets umdrängenden Kreis, von Musikfesten und Kunstfahrten werden lebendig, und auch für Liszts tragisches unwürdiges Ende in Bayreuth ersteht in Weingartners ergreifender Schilderung ein neuer wertvoller Kronzeuge. Auch die späteren Begebenheiten in Weingartners buntbewegtem Künstlerleben, das den vom Schicksal nicht allzusehr Verwöhnten die ganzen Bitternisse und Enttäuschungen einer Theaterlaufbahn an kleinen Provinzbühnen durchkosten ließ, bis er schließlich nach mühevollen Etappen in Königsberg, Hamburg, Frankfurt, Mannheim durch die ehrenvolle Berufung nach Berlin sich am heißersehnten Ziele wähnen durfte, lassen zahlreiche klangvolle Namen an unser Ohr schallen. Scharf profiliert tauchen Hans von Bülow, Anton Bruckner, Hugo Wolf, Johannes Brahms und eine Unmenge Koryphäen aus der Theater- und Sängerwelt auf. Sie alle sind mit glänzender Beobachtungsgabe in wenigen markanten Zügen porträtiert, ein Stück farbenprächtiger, spannend und mit stilistischer Meisterschaft dargestellter Kunst- und Theatergeschichte wird lebendig. Ein besonderer Vorzug dieser »Lebenserinnerungen« ist, daß sie nicht egozentrisch empfunden sind und die Person des Verfassers sich geschmackvoll in den Rahmen der Begebenheiten einfügt. Gelegentlich eingeflochtene künstlerische Selbstbekenntnisse oder kulturelle Betrachtungen erhöhen den Reiz dieses köstlichen Künstlerbuches, auf dessen Fortsetzung man gespannt bleiben darf. *Julius Kapp*

MUSIKALIEN

OTTO SINGER: *Bruckners Sinfonien. Neue Ausgabe für Klavier zu vier Händen.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig. Drei Bände (je drei Werke).

Man mag über das Vierhändige denken wie man will: es ist ein notwendiges Übel. Der

Nachdruck ruht auf der Notwendigkeit. Woher nähme sonst die Masse der Nichtpartiturspieler ihre Kenntnis der Orchestermusik? Sinfonien zweihändig zu vereinfachen ist wenigen gegeben; und wer spielt sie dann? Dem Laien sind sie zu schwer, dem Künstler dünken sie — trotz Liszts Vorbild — der Öffentlichkeit unwert. Nun also — vierhändig! Das Klangfeld erweitert sich, die Schwierigkeiten des Spiels teilen sich. Aber andere Hemmungen treten ein: die Arme bewegen sich unfrei; der einzelne Spieler überblickt nicht das Ganze, weil man seltsamerweise gerade den vierhändigen Satz von partiturmäßiger Einheit des Bildes ausschloß; der Klavierklang, oben ohnedies unbefriedigend, wird durch die hohen Oktavlagen überlastet; Stimmenkreuzung führt zum Übergreifen der Hände; das Üben des einzelnen Anteils macht keinen Spaß, weil namentlich der obere Spieler eigentlich Unmusikalisches wiederkäuen müßte.

All diese Bedenken kommen in der Wirklichkeit dadurch zum Ausdruck, daß, ungeachtet Mozart und Schubert, das vierhändige Spiel kein Gegenstand künstlerischen Ehrgeizes ist. Vielleicht auch deshalb nicht, weil dem vierhändigen Satze wenig Raum zur Vervollkommnung bleibt; doch sei diese Einschränkung mit Vorsicht bemerkt. Man kann nie wissen ...

Es ist hocherfreulich, daß Bruckners Sinfonien, nach Ausgabe des dritten Bandes, nunmehr in einer zweiten Fassung vorliegen. Die bisherigen, von Bruckners Wiener Freunden Löwe, Josef und Franz Schalk besorgten Auszüge, selbstverständlich mit liebevoller Absicht gearbeitet, haben doch zu manchen Ausstellungen Anlaß gegeben. Dem bekannten, sehr erfahrenen und geübten Klavierauszügler Otto Singer gebührt im allgemeinen die Anerkennung, daß sein Satz spielbarer, einfacher, folgedurchsichtiger ist. Damit erweist die »Neue Ausgabe« ihre innere Berechtigung.

Freilich ist dies nicht so gemeint, daß jede Stelle von Singer durchweg besser gelöst wäre. Wenn zum Beispiel die Triolenbewegung des zweiten Allegros in geradtaktige Achtel verwandelt sind, so können wir dem nicht beipflichten. Andere Beanstandungen ergeben sich daraus, daß sich Singer vom Bisherigen nicht unterscheidet. Leicht hätte er (um bei der Zweiten zu bleiben) das Thema des dortigen Andantes mit der Rechten statt der Linken beginnen lassen können. Die Angst vor Tonwiederholung veranlaßt Singer, den Anfang der Dritten allzu dürftig zu vereinfachen. Übrigens ist diese Angst allgemein und nicht etwa nur dem Bearbeiter eigen. Wir halten sie für unbegründet.

Andererseits ist Singer manche Stelle, die viele Möglichkeiten offen läßt, entschieden besser gelungen, sofern ein einfacherer Satz in der Tat vollere Wirkung erzielt. Welche Mittel hierzu dienten, dies darzulegen wäre einer eigenen Untersuchung wert. Auch fände man viel dankbaren Stoff, wenn man vergleichen wollte, wo die eine, wo die andere Fassung partiturgetreuer, überzeugender sei. Manche Stimmen treten hier, manche dort besser hervor. Auch die Verteilung an die Spieler ist bei Singer manchmal anders. Im allgemeinen glauben wir, daß der Schnitt zwischen erstem und zweitem Spieler etwas tiefer gelegt werden könnte. Das mißliche Über- und Untergreifen hat Singer so ziemlich wie bisher; es fehlen nur die Bezeichnungen »hoch« und »tief«. Dies hängt mit der bekannten Übersichtlichkeit des Peters'schen Drucks zusammen, die dem Auge sehr wohltut.

Die bisher zu sparsame Angabe der Instrumentengruppen hat dagegen Singer glücklicherweise bereichert. Nicht überall ist das Pizzikato angegeben, das doch für den Anschlag wichtig wäre. Die Zeitmaße sind genauer nach der Partitur bezeichnet. Es gibt übrigens Stellen, aus denen man schließen könnte, daß die früheren Auszüge nach Vorlagen gearbeitet sind, die in der gestochenen Partitur nachher anders aussahen.

Eine wissenschaftliche Gesamtausgabe wird hierüber Klarheit bringen. An der Zeit wäre es, daß auch Louis' Bericht, die handschriftlichen Vorlagen seien nicht alle in den Druck übergegangen, geprüft würde. Jedenfalls aber hätten die bisher vermerkten Kürzungszeichen bei Singer ruhig wegbleiben können. Die Erkenntnis ist seit dreißig Jahren nicht stehengeblieben: sie mahnt zur ungekürzten Wiedergabe. Von diesem Gesichtspunkte aus ist auch die Herübernahme der Auslassung im sechsten, ohnedies verhältnismäßig kurzen Adagio, schlechthin unverständlich; wir hoffen, daß alle künftigen Abzüge den Schaden gutmachen und die zwanzig spurlos verschwundenen Takte wiederherstellen. Desgleichen, daß die fehlenden 58 Takte im achten Finale schleunigst wiederauftauchen.

Zu billigen ist, wie sich Singer offenbar nachhaltiger, als es bisher geschah, Mühe gibt, das Konzerthafte auszuschalten. Doch unterscheidet sich die Behandlung der Oktaven-

gänge, der Tremoli noch nicht wesentlich von der bisherigen Übung, die aus manchen Gründen angefochten werden könnte. Mit Befriedigung nehmen wir wahr, wie Singer den Klang manchmal stärkt und klärt, indem er einen Ton wieder anschlägt. Dies entspricht, wie wir aus Ecksteins Erinnerungen erfahren, einer Gewohnheit des Brucknerschen Klavierspiels selber. Zweckmäßig sind, was das äußere Bild betrifft, die eingefügten kleinen Stichnoten und ebenso die umringelten Buchstaben; leider sind die Partiturbuchstaben zum Opfer gefallen, die ein rasches Vergleichen ermöglichten.

Nun, Lob oder Tadel — gleichviel! Es ist und bleibt ein gutes Zeichen — Anzeichen und Vorzeichen —, daß Bruckner nun auch bei Peters zu haben ist: wie Mozart, der erklärte Romantiker, einst zum Klassiker aufrückte, so können wir eine Umwertung auch bei Bruckner mit Genugtuung beobachten.

Karl Grunsky

MAX SEIFFERT: *Georg Philipp Telemann, Fantaisies pour le Clavessin.* (Neudruck.) Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Nr. 4. Verlag: Martin Breslauer, Berlin 1923.

Es ist schon richtig, was der Herausgeber im Vorwort dieses schönen, zierlich gestochenen, wenn auch nicht gerade in bibliophilem Gewand erscheinenden Neudrucks sagt: die Musikforschung hat dem einst gefeierten Telemann gegenüber eine große Dankesschuld abzutragen. Je mehr von ihm bekannt wird, um so höher steigt die Achtung vor seiner beweglichen Phantasie, seiner Erfindungsgabe, seiner Vielseitigkeit, seinem Fleiß, um so deutlicher wird auch seine vermittelnde Stellung in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Setzt man freilich die historische Brille ab und läßt ihn vorurteilslos auf sich wirken, so kommt man nur selten in Wärme. Am ehesten da, wo Witz und Laune ihm die Feder führten. Diese drei Dutzend Klavierfantasien in italienischem und französischem Geschmack haben jenen Geist reizender »Munterkeit«, an dem sich die Zeit um 1735 nicht genug ergötzen konnte. Sie sprühen von Anmut und Zierlichkeit, Schwärmerei und Keckheit, ohne irgendwo, am wenigsten in den langsamen Sätzen, in die Tiefe zu gehen. Sie müssen auf Klavichord oder Cembalo ganz ausgezeichnet klingen. Als Einführung in das Studium des thematischen Formelwesens des galanten Zeitalters ist kaum eine Sammlung geeigneter als diese. Seifferts Vorwort führt in knappen Sätzen in die Bedeutung des Werks und seine Entstehungsgeschichte ein — Telemann war persönlich am Stich beteiligt — und läßt nur eins vermissen: eine Angabe über die Entstehungszeit. Wer Telemanns Stil nicht kennt, wird im Zweifel sein, in welche Periode seines langen Lebens er diese Fantasien setzen soll.

Arnold Schering

JOHANN SEB. BACH: *Zweites Doppelkonzert d-moll für zwei Violinen mit Begleitung des Streichorchesters bearb. von Ossip Schnirlin.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Daß das Bachsche Konzert für zwei Klaviere in c-moll ursprünglich ein Konzert für zwei Geigen gewesen ist, steht schon lange fest, wenn auch daneben behauptet wird, daß die ursprüngliche Gestalt für eine Geige und eine Oboe gewesen sei. Kurt Börner, der übrigens kein Geiger, sondern ein Klavierist ist, beschenkte uns bereits vor Jahren mit einer Ausgabe für zwei Violinen, behielt aber die Tonart c-moll bei, obwohl Bach die Bearbeitungen seiner Violinkonzerte für Klavier stets einen Ton tiefer gelegt hatte. Die Übertragung nach d-moll nahm Max Schneider, der Breslauer Universitätsprofessor und Bachkenner dann vor. Damit nicht genug ließ auch Professor Dr. Max Seiffert eine neue Ausgabe vor drei Jahren erscheinen, bei der er die Ansicht aufnahm, daß die zweite Solostimme einer Oboe zugeteilt gewesen ist. Nun endlich hat sich ein Geiger, der auch als Herausgeber älterer Werke schon bekannt ist, nämlich Ossip Schnirlin, daran gemacht, uns dieses schöne Konzert in gut geigerischer Form, und zwar in der Tonart d-moll zu bieten. Er hat auch bereits die Freude gehabt, daß seine Bearbeitung im Konzertsaal sich bewährt hat. Es besteht für mich kein Zweifel, daß die Geiger nunmehr sehr gern gerade zu seiner in Partitur, Stimmen und Ausgabe mit Klavier vorliegenden Bearbeitung greifen werden, zumal sie aufs sorgfältigste mit Fingersätzen und Bogenstrichen bezeichnet ist. Auch als Unterrichtsmaterial und für die Hausmusik bedeutet diese Rückübertragung, die nicht schwieriger ist als das allbekannte (erste) Doppelkonzert Bachs und ihm an musikalischem Wert kaum nachsteht, eine wertvolle Bereicherung.

OSSIP SCHNIRLIN: *Klassische Hefte für Violine und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

An derartigen Sammlungen ist kein Mangel, doch besitzt die vorliegende (in sechs Heften)

so viel inneren Wert, daß sie sich einbürgern wird. Sie hat auch eins vor allen anderen Sammlungen voraus: ihr sechstes Heft enthält nur Brahmssche Stücke, und zwar einige besonders herrliche, wie den langsamen Satz aus dem Streichquintett in G-dur und die Romanze aus dem c-moll-Streichquartett. Es sind überhaupt meist Übertragungen aus Kammermusikwerken, die Schnirlin unter Beibehaltung der ersten Violinstimme und in einem bequem spielbaren wohlklingenden Klaviersatz bietet. Aber warum hat er mit einer Ausnahme nicht angegeben, aus welchen Werken die betreffenden Sätze stammen, ob sie Original oder Übertragungen sind? Er faßt den Begriff klassisch übrigens recht weit. Heft 1 bietet Stücke von Gluck, Locatelli, Francoeur (von diesem ein sehr hübsches, für den Vortrag zu empfehlendes Stück, das Schnirlin kaum mit Recht als Pastorale bezeichnet hat), und Händel. Heft 2 bringt nur Menuette von Haydn, Mozart (z. B. aus dem Klarinettenquintett) und Beethoven. Heft 3 Stücke von Leclair, Händel und Paganini, letzteres in einer konzertmäßigen und auch in erleichterter Gestalt. Heft 4 ist nur Bach geweiht, 5 nur Beethoven. Stücke, die in bekannten anderen Sammlungen stehen, sind nicht aufgenommen. Die Bezeichnung der Violinstimme ist sehr genau. Diese Hefte, die doch wohl noch fortgesetzt werden dürften (Schubert, Mendelssohn, Schumann, vielleicht auch Lachner, Kiel, Raff) eignen sich sehr als Geschenke für heranwachsende Geiger, werden aber auch manchem Virtuosen für seine Konzerte erwünschte Vortragsstücke liefern. *Wilhelm Altmann*

FRITZ KLOPPER: *op. 14 1. Violinsonate e-moll; op. 28 vier Lieder, op. 29 vier Liebeslieder, op. 30 Erlösung, op. 31,1 Musikantenzug, op. 31,2 Nachtwandler, je für eine Singstimme und Pianoforte; op. 32 4. Klaviersonate fis-moll.* Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg-Wien.

In dem Dichtergarten, in dem Fritz Klopper seine Phantasie spazierenführt, herrscht eine gar bunte Ordnung; neben der blauen Blume der Romantik, die in schon so manch eines Sängers Brust die Saiten zum Klingen brachte, steht anscheinend ganz wahl- und planlos ein bieder treuherziges Hauskräutlein; schwüle, betäubende Düfte strömt es nicht aus, es liegt ein schwaches, altfränkisches Aroma wie von Lavendel, Reseda und Pfefferminze über ihm; vergißmeinnichtfarbige Schwärmerei und pietätvoller Familiensinn haben das Gärtlein bestellt und gehegt, und dessen bescheidenes Blühen hat die Weisen erweckt, die ihm gemäß sind. Da werden schlichte Melodien im Volkston laut, die neben sinnigen Wendungen auch manchmal ans Banale streifen. Der frische Ton z. B. im »Musikantenzug« und »Nachtwandler« steht Klopper am besten; sein Schmerz kränkelt am Gekünsteltsein. Die Singstimme ist oft recht unsanglich behandelt und läuft neben dem Klavier her, ohne gestützt zu werden. Man sollte meinen, daß sich Klopper, losgelöst von des Dichters Wort, auf dem Klavier allein freier bewegen würde. Aber es zeigt sich hier, daß es eben nicht Klangvorstellungen, Visionen aus der wesenseigenen Klangwelt des Instruments waren, die den Flug seiner Gedanken leiteten. Durch das Streben nach Gelehrsamkeit entsteht ein dickflüssiger, zäher Orgelstil für Klavier, so etwas wie »geronnene Musik«. Es ist nicht ohne Belang, daß die Klaviersonate mit einer Fuge in sehr ruhigem Zeitmaß anhebt, worauf ein Andante von Brucknerscher Tubenfeierlichkeit ertönt; den Haupt- und Schlußteil bildet ein Allegro, das mit Reger die unangenehme Eigentümlichkeit des »Auf-der-Stelle-Tretens« gemein hat. *Georg Jensch*

STANISLAW LIPSKI: *Fünf Gesänge.* Verlag des Komponisten, Stuttgart.

LUDWIG v. RAMULT: *Vier Miniaturen: »Sinn«; »Beethoven«; »Jesus«; »Aus den Reden Gothamo Buddhas«.* Verlag: Aurora, Dresden.

Von diesen beiden Polen scheint *Lipski* der stärkere in der Erfindung zu sein, verliert aber die Haltung im Überschwang, wird süß und gefällig. Seltsam die Texte *Ramults* und äußerlich die Vertonung. Wie originell, den Beethovengesang mit dem Eroicatrauermarsch zu beginnen! Merkwürdig immer wieder, wie von den anderen Nationen der Begriff »Lied« mißverstanden wird.

HEINZ TIESSEN: *Galgenlieder von Christian Morgenstern.* Verlag: Otto Schlingloff, Essen-Ruhr.

PAUL GRÄNER: *Neue Galgenlieder von Christian Morgenstern.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Christian Morgenstern wäre die geeignete Literatur für Jünger Strawinskijs; Hans Krasa in Prag hat vor kurzem in solchen Orchesterliedern an Schärfe des Ausdrucks und groteskem Witz ein Muster gezeigt. *Tiessens* Humor geht

mehr ins Komische als ins Geistreich-Witzige. Er weiß die Komik des Literarisch-Inhaltlosen überwältigend ins Musikalische zu übersetzen. Wenn z. B. im »Mondschaf« eine stereotype Figur chromatisch rückwärtsklimmt, um gleich im verminderten Schritt weit nach vorn zu fallen, in der nachfolgenden Wendung aber wieder kläglich zurücksinkt; wie unsäglich komisch und unbeholfen, wenn bei dieser obstinaten Figur nach dem chromatischen Krebsgang Aufstieg und Rückfall unterschlagen wird. Dazu stellenweiser Bombast der Begleitung. *Paul Gräners* Humor ist liebenswürdiger, bürgerlicher. Wenn z. B. der wirklich bizarre »Seufzer« zu eleganter Walzerweise Schlittschuh laufen muß und der »Mond« (bekanntlich durch den lieben Gott ein deutscher Gegenstand) feierlich mit einem Choralthema beginnt und als Kaiserhymne endet. Gräner bleibt immer kunstreich, wird aber vorsichtig, wenn er von weitem die Grenzen modernen Ausdrucks erblickt. *Erich Steinhard*

WILHELM GROSZ: *Kinderlieder op. 13 für Gesang und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Den kongenialen Dichter zu finden, den Dichter, der einem unbewußt Texte »auf den Leib schrieb«, ist für den Komponisten eine Kardinalfrage. Diese Frage zu lösen, ist einem Hugo Wolf restlos gelungen; sie ist aber auch im Liederschaffen Grosz' geglückt. In jedem seiner bisher erschienenen Liederhefte ist der Komponist mit der Gefühls- und Gedankensphäre seines Dichters eins. *Christian Morgensterns* Kinderlieder, von denen jedes einzelne ein in sich geschlossenes Kunstwerk bildet, fielen auf fruchtbarsten Boden. Denn die Musik von Wilhelm Grosz erfüllt sie ganz. Jedes einzelne der sieben Lieder ist eigen, einmalig; ja, kennt man diese kleinen Kunstwerke, aus denen Kindesgemüt, Kinderlachen, Kinderglück spricht — so fragt man sich: Können diese Texte überhaupt *anders* komponiert werden? Man muß diese Frage mit einem »Nein« beantworten. Könnten wir uns doch auch Lieder wie »Gretchen am Spinnrade«, Brahms' »Sapphische Ode« oder die Liederzyklen Wolfs nie anders denken, als sie von den Meistern geschaffen wurden. Diese Einmaligkeit macht das Kunstwerk, das sich selbst und seinen Textvorwurf endgültig erfüllt. Die Frage nun, ob diese Kinderlieder außerhalb des Konzertsaales — für den sie eine Bereicherung bilden, wie sie not ist — zu gebrauchen sind und als wirkliche »Kinderlieder« Verwendung finden können, ist m. E. zu bejahen. Das eben macht dies Liederwerk uns wert, daß es neben dem großen technischen Können oder gerade wegen dieses Könnens die kindhaften, allgemeinverständlichen Elemente aufweist, die ihm zum Herzen des Volkes den Weg ebnen. In jedem neuen Werk erweist Grosz immer wieder die Bedeutsamkeit und Einmaligkeit seiner Begabung. *Ernst Viebig*

W. BARGE: *Praktische Flötenschule.* Neue, verbesserte Auflage. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Der frühere langjährige Soloflötist des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, dem wir auch die schöne »Sammlung beliebter Stücke für Flöte und Pianoforte« verdanken, hat die Freude gehabt, 43 Jahre nach dem Erscheinen dieser sehr beliebt gewordenen Schule sie in verbesserter Gestalt noch einmal vorlegen zu können; diese besteht hauptsächlich darin, daß er jetzt Grifftabellen für die inzwischen wegen der leichteren Überwindung der technischen Schwierigkeiten in die Orchester mehr und mehr eingedrungene Böhm-Flöte aufgenommen hat. Er ist nach wie vor mehr ein Anhänger der Flöten des älteren Systems, weil diese einen volleren und gesättigteren Ton haben und sich daher für das Solo- und Kammermusikspiel mehr eignen. Neben den rein praktischen Übungen bringt er in dieser Schule eine reiche Auswahl trefflicher, für die Ausbildung des Vortrags und des musikalischen Geschmacks sehr geeigneter, von ihm bearbeiteter und mit einer begleitenden zweiten Flöte versehener Musikstücke. Das einzige, was ich auszusetzen habe, ist, daß der Schüler nichts Näheres über die einzelnen Stücke erfährt; so steht z. B. S. 19 nur Molto Allegro vivace von Mendelssohn, während meines Erachtens durchaus hätte erwähnt werden müssen, daß dieses Stück nach dem Duett »Ich wollt', meine Liebe ergösse sich« op. 63 Nr. 1 bearbeitet ist. Bei einem Neudruck ließe sich dies sehr leicht noch hinzufügen.

Wilhelm Altmann

OPER

BRAUNSCHWEIG: Die Spielzeit des Landestheaters wurde mit »Tristan und Isolde« als Abschiedsvorstellung für *Carl Pohlig*, der hier ein Jahrzehnt unter den schwierigsten Verhältnissen während und nach der Kriegszeit verdienstvoll wirkte, glänzend geschlossen. Am Dirigentenpult mit jugendlicher Elastizität und seltener geistiger Frische, wurde er ein Opfer des Abbaugesetzes, das die Tauglichkeit für ein Amt nicht nach der Tüchtigkeit, sondern nach dem Kalender bestimmt. Eine schönere Genugtuung als den Jubel eines andächtigen Hauses, das Pohlig schier endlos feierte für so manche bittere Erfahrung, konnte sich der Künstler als Abschluß seiner reichen Tätigkeit gar nicht wünschen. Die letzte Spielzeit brachte wenig Neues, die Galvanisierung von Webers »Euryanthe« mißglückte; in der Leitung von Humperdincks »Königskindern« bewies *Ernst Nobbe*, daß er auch schwerere Aufgaben gut zu lösen versteht; »Toska« und »Cosi fan tutte« hielten sich längere Zeit im Spielplan, die »Hugenotten« verschwanden bald wieder. »Der Barbier von Bagdad« schoß dank der vorzüglichen Leistung von *Adolf Schoepflin* als Titelheld den Vogel ab und wird den Sänger jedenfalls nach Dresden begleiten. Der 60. Geburtstag von Richard Strauß wurde durch »Salome« mit *Albine Nagel* und *Oskar Bolz* gefeiert, von dort kamen als weitere Gäste *Mafalda Salvatini* und *Frieda Leider*. »Irrelohe« von Schreker und »Meister Guido« von Nötzel wurden kurz vor der Aufführung aus unbekannten Gründen zurückgestellt; die Arbeit ist nutzlos verschwendet, weil *Franz Mikorey* ganz neues Personal vorfindet, also von vorn anfangen muß. Der Vertrag mit dem Intendanten *Hans Kaufmann* wurde bis 1927 verlängert. Der Staat übernahm von der Landestheaterkapelle 55 Mitglieder als fest angestellte Beamte. *Ernst Stier*

DRESDEN: Die Dresdener Oper hat heuer zum erstenmal ihre Spielzeit aus wirtschaftlichen Gründen bis zum 20. Juli verlängert. Das führte trotz sehr fortgeschrittener Sommerszeit noch zu einigen beachtlichen Abenden. Insbesondere fand *Curt Taucher* so noch Gelegenheit, nach seiner Rückkehr von Amerika fast alle seine Hauptrollen zu singen: die vier großen Tenorpartien des »Ring«, den Tannhäuser, den Stolzing, den Max, den Florestan, auch den Eleazar und einiges Italienische. Überall zeigte sich, daß die Stimme an Leichtigkeit und Freiheit der Höhe wesentlich gewonnen hat: die begrüßenswerte Frucht von Gesangsstudien, die der Sänger in Neuyork bei einem bekannten russischen Meister gemacht hat. Auch einige Gastspiele *Richard Taubers* fanden großen Anklang, insbesondere sein in stilvollem Schöngesang schwelgender Oktavio im »Don Giovanni«. Aber es kam sogar nochmal zu einer richtigen *Uraufführung*. Sie betraf *Volkmar Andreaes* Oper »*Abenteuer des Casanova*«, ein Werk, das sich die Gunst des Publikums in hohem Grade gewann und in der Tat auch künstlerische Vorzüge besitzt. Ferdinand Lion läßt als Textdichter vier Hauptstreiche des berühmt-berüchtigten Rokokocauseurs sehen. Casanovas Flucht aus Venedig, einen Flirt im Pariser Modesalon, ein blutiges Nachtstück im spanischen Boudoir und eine groteske Gerichtsverhandlung im friderizianischen Potsdam. Das führt zu keinem geschlossenen dramatischen Gesamtbild, aber zu einem unterhaltlichen bunten Nebeneinander von feinem Lustspielton, Kino-Grauen und ulkiger Schwanklaune. Andreaes Musik gibt dazu in jedem Fall das, was gerade der Wirkung dienen kann. Eklektisch sich da an Strauß, dort an d'Albert oder Puccini oder wohl auch gar an Léhar anlehnend, verrät sie stets die Hand eines kultivierten, klugen Könners, klingt immer gut, fesselt, unterhält, verabreicht sogar einige Pröbchen moderner Pikanterie, ohne durch Atonalismus abzuschrecken: — kurz stellt sich in jeder Hinsicht als gangbare Publikumskunst von heute dar. Sie wurde als solche denn auch sowohl bei der von *Fritz Busch* dirigierten Uraufführung wie bei den unter des Komponisten eigener Leitung stehenden Wiederholungen sehr freundlich aufgenommen. Die gelungene Wiedergabe des ganzen Werkes hatte daran wesentlichen Anteil. Insbesondere hatte die belebte Regie *Alfred Reuckers* mit hübscher Kleinmalerei und netten Einfällen ihr Sonderverdienst. In den sehr zahlreichen Partien stand beinahe das ganze Ensemble, und zwar meist sehr vorteilhaft, zur Schau. Die Titelrolle gab *Waldemar Staegemann* so chevaleresk und elegant, wie man es sich nur wünschen konnte.

Eugen Schmitz

GÖTTINGEN: *Händel-Festspiele.* Erste deutsche Aufführung des »Xerxes«. Das Stück, mit dem Händel im deutschen Volke noch wirklich lebt, das ihm den Schimmer

einer religiös bestimmten Menschlichkeit gegeben hat, das »Largo« steht als Larghetto am Eingang einer *heiteren Oper*; es ist ganz *weltlich* gedacht, eine Naturschilderung, wie sie im Gedicht erst Goethen gelingt: der »Held« des Stückes, Xerxes, träumt die Weise in das Blätterdach eines Platanenbaums hinauf. Das aber ist symbolisch: nicht eine Belustigung des Verstandes ist diese liebende und geliebte, toll durcheinander wirbelnde Komödie; sie ist tief gegründet in einem erhabenen Weltgefühl, und Witz, Laune, Ironie sind nur die Komplemente der Grundeigenschaften *einfach*, *edel* und *groß*. Deshalb möchte ich von einer *opera semiseria* sprechen. Die bemerkenswerteste stilistische Neuerung gegenüber der *seria* ist die Belebung, Unterbrechung und Verbiegung der Arie durch plötzlich dazwischentretendes Rezitativ; die dadurch ermöglichte Freiheit der musikalisch-dramatischen Gestaltung, wie die Marktszene des zweiten Aktes sie bietet, muß für die damalige, an regelmäßigen Ablauf von Rezitativ und Arie gewöhnte Zeit unerhört gewesen sein. Die Möglichkeit einer jähen Kontrastierung der Affekte, wie die halb ernste, halb heitere Behandlung sie vorzüglich gewähren kann, nutzt Händel bewußt aus, wenn er einem lustigen Liedchen der komischen Person eine erschütternd pathetische Arie folgen läßt; die Koloratur wird verschiedentlich zu parodistischem Zweck gebraucht. Mehr als Romildas erste Arie überzeugt uns Atalantas ironisches Stück in fis-moll, vollends aber ihr Vortrag über die ihr zur Verfügung stehenden Verführerkünste von Händels Fähigkeit zum Witz; der leichte und feine Buffoton eines Pergolesi, die elegante Hand eines Keiser stehen diesem seltsamen, auch in das Burleske vordringenden Meister zur Verfügung, und es wird immer klarer, daß er aus dem Quell getrunken hat, der auch Mozart labte: die Vorklänge späterer Lieder sang, wie sie, ein heiterer, frei über dem irdischen Alltage stehender Geist.

Oskar Hagen, der mutig-kluge Urheber der neuen Händel-Bewegung, ist als Übersetzer mit der von unbekannter Hand stammenden Dichtung sehr frei, aber auch sehr geschickt umgegangen; im zweiten und dritten Akte hat auch die Musik manchen Eingriff erfahren. Als musikalischem Führer der Vorstellung standen ihm oben und unten nicht so zahlreiche Kräfte von erstem Rang zur Verfügung wie in früheren Jahren; sollte ein Name für viele genannt werden, so könnte es nur der *Marie Schulz-Dornburgs* sein. Als Spielleiter sah sich *Niedecken-Gebhard* bei der stilistischen Eigenart der Vorlage recht kniffichen Problemen gegenüber; seine Arbeit sowohl am einzelnen wie an der Masse zeigte begnadetes Talent für die Auseinanderlegung der sich kreuzenden Fäden, für die Fähigkeit, in tänzerisch gelockertem Darstellungsstil Wichtiges zu betonen, Unwichtiges zu schattieren. Mit Recht hatte man auf schöne (unwirkliche) Kostüme großen Wert gelegt: sie stammten, wie die sehr glücklichen Bilder der Hauptschauplätze, von *Paul Thiersch*.

Th. W. Werner

HAGEN: Die vergangene Spielzeit war unbedingt ein Fortschritt gegenüber den letzten Jahren. »Der arme Heinrich« und »Joseph in Ägypten« waren Aufführungen von beachtenswertem Können. Oberspielleiter *Alexander Spring*, Kapellmeister *Karl Elmendorff*, Maler *Karl Kolter ten Hoonte* ergänzten sich gegenseitig, so daß Aufführungen von feiner Geschlossenheit entstanden. Der Weggang Elmendorffs als erster Kapellmeister nach Aachen ist für unsere Bühne ein Verlust, hoffentlich ersteht in seinem Nachfolger *Fritz Behrend*, Kaiserslautern, ein voller Ersatz. Kammersänger *Engelhardt* und Frau *Bergmann-Hörn* konnten unserer Bühne erhalten bleiben. Der neue Intendant *Dornseif* kündet für die kommende Spielzeit sechs Ur- oder auch deutsche Erstaufführungen an. Hoffen wir das Beste!

Hans Gärtner

KOBURG: Beim Rückblick auf die verflossene Spielzeit unseres Landestheaters ergibt sich die erfreuliche Tatsache, daß Intendant *G. Mahling* nicht nur pflichtgemäß die Überlieferung zu hüten weiß, sondern auch genug frisches Blut hindurchtreibt. Die Oper (musikalischer Oberleiter: *Heinrich Laber*, der von hier aus seinen Konzertverpflichtungen in Gera nachkommt) brachte neben guten Spielplanopern älteren Datums, deren Aufführungen sich durchaus auf achtunggebietender Höhe bewegten (Spielleiter: *Karl Theilaker*, Dirigent: *Bruno Stäblein*), bemerkenswerte Neueinstudierungen von Schillings' »Mona Lisa« mit den überragenden Leistungen *Helene Streckers* und *Arno Eichhorns* und von Wagners Ringdichtung, die in zweimaliger Aufführung nahezu ganz mit eigenen Kräften bestritten wurde. An bedeutsamen örtlichen Erstaufführungen gab es Mussorgskijs »Boris Godunow«, Rezniceks »Holofernes«, Winternitz' »Meister Grobian« und Richard Strauß'

»Josephs-Legende« (letztere unter der hervorragenden Gastspielleitung *Semmlers* und Mitwirkung *Anna Schwaningers* und *Iraïl Gadescows*). Erfreulicherweise sind auch zwei *Uraufführungen* zu buchen: »*Don Guevara*«, ein musikalisch recht interessantes Werk des Regensburger *Franz Höfer*, das letzten Endes freilich unter den Schwächen des Textbuches leidet, und *Hugo Röhrs* außerordentlich liebenswürdiges Singspiel »*Ännchen von Tharau*«, das seinen Weg sicher noch über manche Bühne machen wird. Höchstleistungen suchte der Intendant in einer Maifestspielwoche zu bieten, in deren Verlauf die Oper außer dem schon genannten »Holofernes« noch »Tristan und Isolde« und »Don Juan« mit auswärtigen Bühnengrößen bot. *H. Schammberger*

SCHWERIN: Das Mecklenburgische Landestheater hat Mitte Juni die Spielzeit 1923/24 abgeschlossen, und die Intendantur veröffentlicht soeben einen Rückblick über die gegebenen 298 Vorstellungen. Soweit die hier interessierenden musikalischen Aufführungen in Frage kommen, ist hervorzuheben, daß unter den Opernkomponisten, alter Schweriner Tradition entsprechend, Richard Wagner der bevorzugte ist; ihm gehörten 23 Opernabende. »Der Ring« wurde wie alljährlich zweimal mit eigenen Kräften aufgeführt. »Tannhäuser« erlebte in Schwerin die 200. Aufführung. Von Richard Strauß wurden aufgeführt: »Ariadne auf Naxos«, »Josephs-Legende«, »Der Rosenkavalier« und »Salome«. Als Salome gastierten verschiedene auswärtige Sängerinnen, unter ihnen ragte mit einer Glanzleistung die Berliner Sopranistin *Else Wühler* hervor, als Rosenkavalier die Münchener Kammersängerin *Frieda Schreiber*. Als eine interessante Erstaufführung verdient »Germelshausen« von Hans Grimm besondere Erwähnung. Neu eingeübt eröffnete Meyerbeers »Prophet« die Spielzeit und brachte es dann noch zu fünf Wiederholungen. Mozart war mit »Don Juan«, »Figaros Hochzeit«, Weber mit »Freischütz«, Beethoven mit »Fidelio« auf dem Plan. Erwähnt mag noch sein, daß »Der Freischütz« zum 225. Mal, »Der Postillon« und »Rigoletto« zum 50. Male aufgeführt wurden. Nicht verschwiegen darf werden, daß zwischen diesem Opernreigen das unvermeidliche »Mascottchen« es auf 13 Aufführungen brachte und *Millöckers* »Bettelstudent« achtmal starken Besuch hatte. Ein lebhaftes Interesse fanden einige Tanzdichtungen, so »Phantasien im Bremer Ratskeller« von Steinmann und das hier zur *Uraufführung* gelangende Tanzmärchen »*Sifrana*« (Dichtung von *Paul Fr. Evers*, Musik von *Otto Lindemann*), das sechs Aufführungen erlebte. Die genannten Tanzdichtungen waren in reizvollster Weise von der Ballettmeisterin *Grete Margot* mit einem nur kleinen, aber tadellos geschulten Ballett einstudiert. Leider verlor Schwerin mit anderen guten Kräften auch diese tüchtige Meisterin, die an das Staatstheater nach Kassel verpflichtet wurde. Der seitherige Schweriner Heldentenor *Hans Winkelmann* geht als Regisseur nach Hannover, der Baß *Paul Seebach* will sich ausschließlich dem Konzertgesang widmen, die Jugendlich-Dramatische *Hilde Kamieth* wendet sich nach Königsberg.

Claas Sinner

KONZERT

AACHEN: *Das 93. niederrheinische Musikfest.* Seit langem harrt der nun mehr als hundertjährige Brauch, sich abwechselnd in Aachen, Düsseldorf und Köln zu musikfestlichen Taten zusammenzufinden, der Erfüllung durch einen neuen Inhalt. Einst waren diese Feste außerordentliche Ereignisse, die die jeweilig beteiligte Stadt eine Zeitlang in den Gesichtskreis der gesamten europäischen musikalischen Welt hoben. Mit der wachsenden Zahl der musikalischen Kulturzentren, mit der steigenden Leistungsfähigkeit der einzelnen Städte, ihrer Orchester und Gesangvereine wurde der Zusammenschluß in praxi überflüssig. Mehr und mehr mußten sich die niederrheinischen Musikfeste, im wesentlichen nur noch von Einheimischen besucht, auf örtliche Bedeutung beschränken. — Dem Gestaltwandel der Zeiten haben sich die Feste nicht angepaßt. Sie wurden auf diese Weise bestenfalls Ergänzungsveranstaltungen zu den immer bedeutungsvoller werdenden städtischen Konzerten. Die Wahl der Solisten und der Dirigent von Weltruf, der neben den örtlichen Leiter trat, kennzeichneten das Außerordentliche der Angelegenheit. Dabei ließen es die fast immer altfränkischen, nicht selten sogar stillosen Programme eher zur Bildung eines Schemas als einer Physiognomie kommen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir an einem entscheidenden Wendepunkt der niederrheinischen Musikfeste stehen. Da sie in der alten Weise kaum fortbestehen können, wurde in diesem Jahre in Aachen der Versuch gemacht, der alten Veranstaltung ein neues Prinzip zu

geben. Es kamen im wesentlichen hierorts noch unbekannte neuere Werke zur Aufführung, Werke, die es zudem rechtfertigten, einen außergewöhnlichen Orchesterapparat zusammenzustellen. Man darf von einer Einrichtung, die so lange mit Bewußtsein und Zähigkeit der Tradition gedient, nicht erwarten, daß sie sich gleich beim ersten Mal auf die Moderne »des letzten Schreis« stürzt. Angesichts der Neuheiten, die der erste Tag brachte, schien es vielmehr, als sollte im Gegensatz zu den neuesten Bestrebungen gezeigt werden, daß die gute alte Melodie noch recht brauchbar und entwicklungsfähig ist und daß auch moderne Musik nicht so krampfhaft, wie es vielfach geschieht, nach neuen Darstellungsgebieten Ausschau zu halten braucht. Typisch ist da die Wahl der *Sinfonietta*, Werk 10 von *Joseph Messner*, der auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik schnell zu Ansehen gekommen ist. So hat seine sich vom Cäcilianismus abkehrende Messe Aufsehen erregt; eine Missa poetica darf als fesselnder Versuch gewertet werden, der Kulthandlung durch eine Musik zu dienen, die dem Menschen von heute mehr sagt als der gregorianische Choral; zwei Marienlegenden zeigen Gefühl für zarte Lyrik und fromme Tiefe. In der hier aufgeführten Sinfonietta gibt dem rein sinfonisch gehaltenen Orchester ein reich ausgearbeiteter, gelegentlich fast zu konzertmäßiger Bedeutung gesteigerter Klavierpart die Farbe, ein Sopransolo am Schluß will etwas über den Inhalt des Voraufgegangenen sagen. Was an dem jugendfrischen Werk zuerst auffällt, ist der blühende Reichtum an Musik und melodischer Erfindung, die leider noch allzu unbekümmert, gelegentlich sogar recht ungewählt ist. Einwände, die sich immer wieder protestierend melden, werden jedoch niedergeschlagen von der Fülle des Inhalts, der leere Stellen kaum kennt. In echt österreichischer Musizierfreudigkeit strömt diese Musik, Ruhepausen scheinen nur da zu sein, um schnell die Wendung in andere Richtung und damit neue Schönheiten zu finden. Kleine Ungeschicklichkeiten bei Übergängen verraten noch den Mangel an Routine. Aber die Gliederung des sehr konzentriert gestalteten Stoffes ist bereits meisterhaft, die wie von selbst laufende Polyphonie von wunderbarer Klarheit. Ein Fehlgriff scheint die metaphysische Schlußwendung: die Vorbedingungen für ein Gipfeln im Kosmischen sind in dem für diesen gewaltigen Schlußstein außerdem zu kleinen Gebäude nicht notwendig gegeben. Bessere Anwälte als *Joseph Pembaur*, *Amalie Merz-Tunner*, *Peter Raabe* und das glänzende Festorchester konnte sich der mit viel Beifall ausgezeichnete Komponist kaum wünschen. — Einer in allen Teilen musikfestlichen Aufführung von *Schönbergs* »Pelleas und Melisande« folgte als Glanz- und Prunkstück des Abends das »Tedeum« von *Walter Braunfels* mit dem städtischen Gesangverein, mit *Amalie Merz-Tunner* und *Fritz Kraus* als Solisten unter der Leitung des Komponisten. Die Darbietung entsprach der ruhmreichen Vergangenheit des städtischen Gesangvereins und seiner Musikfeste.

Der zweite Tag war *Richard Strauß* gewidmet. *Joseph Pembaur* spielte die Burleske hinreißend schön. *Felicie Hüni Mihacsec* nahm sich der verblassenden Lyrik Straußens in recht sympathischer, wenn auch nicht den Grad der übrigen Darbietungen erreichender Art an. Als Hauptstücke des Abends wählte *Peter Raabe* die beiden Eckpfeiler der sinfonischen Dichtungen Strauß': »Macbeth«, den Ausgangspunkt und — die »Alpensinfonie«, wobei man feststellen konnte, daß das Jugendwerk, im Konzertsaal stark vernachlässigt, seine Frische voll bewahrt hat, daß das Alterswerk zwar »auf den Hörer plastisch einwirkt«, aber doch nicht mehr als ein kalt-artistisches Erlebnis zeitigt.

Der dritte Tag galt *Anton Bruckner*. Die 2. und die 7. Sinfonie, zuletzt der 150. Psalm zeigten *Raabe*, der hier vieles für Bruckner getan, auf dem Höhepunkt seines nachschaffenden Wirkens. *W. Kemp*

BASEL: Mitte Juni beging der *Basler Gesangverein*, einer der vornehmsten Chöre der Schweiz, das Jubiläum seines *hundertjährigen Bestehens* mit einer Reihe großangelegter Festkonzerte, die ausnahmslos ein sehr schmeichelhaftes Bild hoher Chorkultur, erlesenen Geschmacks und geläuterten Stilempfindens ergaben. *Hermann Suter*, der derzeitige Leiter des Chores, hatte dem Verein sein neuestes Werk »Le Laudi di San Francesco d'Assisi« für Soloquartett, Gemischten Chor, Orchester und Orgel gewidmet, dessen hervorragende *Uraufführung* zum unbestrittenen Höhepunkt des Festes wurde. Franz von Assisis »Cantico delle creature« bot in seiner Fülle wechselnder Gesichte überaus reiche Möglichkeiten nach der Seite des Kolorits, der Stimmung und formaler Disposition, die von Hermann Suter mit tiefschürfendem Ernst und virtuosem musikalisch-technischem Können in einem eigenen, auf Liszt und Brahms glei-

chermaßen fußenden Stile ausgeschöpft wurden. Chorpartien größten Ausmaßes, Soli und Quartette, über einem wundervoll klingenden Orchester aufgebaut, stellen das Opus in die Reihe der bedeutendsten neuzeitlichen Schöpfungen. Der Basler Gesangverein, dem sich die Basler Liedertafel beigesellte, das Solistenensemble *Eva Bruhn*, *Maria Philippi*, *Karl Erb* und *Heinrich Rehkemper*, *Adolf Hamm* an der Orgel und das vorzügliche Orchester der Basler Orchestergesellschaft wetteiferten, dem Werke zu einer vollendeten Aufführung und einem ungewöhnlich starken Erfolg zu verhelfen. Das Chor- und Solistenkonzert bot in sinniger Weise eine historische Übersicht über die vom Chore besonders gepflegten Meister. Es führte von Mozart, Bach und Brahms über Huber, Reger, Mahler zu Arnold Schönberg, dessen a cappella-Chor »Friede auf Erden« eine glänzende Interpretation erfuhr. Händels »Alexanderfest« als stolzen und leuchtenden Rahmen für den weihevollen Festakt, an dem ein geistvoller Prolog von *Ernst Jenny* köstliche Parallelen zwischen dem Musikbetrieb von einst und jetzt zu ziehen verstand, beschloß in plastischer Darstellung die Veranstaltungen, die hocherfreuliche Perspektiven für die Entwicklung des Chores im zweiten Jahrhundert seines segensreichen Wirkens eröffnete. *Gebhard Reiner*

BOCHUM: Seit der Veröffentlichung meines letzten Musikbriefes hat sich in Bochums Mauern gelegentlich der städtischen Konzertveranstaltungen mancherlei von Bedeutung ereignet. *Rudolf Schulz-Dornburg*, von jeher ein begeisterter Pionier für zeitgenössisches Schaffen, veranlaßte noch kurz vor dem Schluß der Konzertsaison die Uraufführung zweier Sinfonien und hob mehrere Werke kammermusikalischer Struktur aus der Taufe. Um diese großzügige Entwicklung unseres jungen Musiklebens beneidet uns manche der benachbarten Industriestädte, die der Kunst schon seit vielen Jahren in der Hauptsache noch traditionell folgt. Das mag gewiß schmeicheln, darf aber nicht an der Feststellung der Tatsache vorbeiführen, daß sich ein großer Teil des hiesigen konzertliebenden Publikums doch wenig von den neuen Werken angezogen fühlt und die Stuhlreihen in letzter Zeit bedenkliche Lücken aufweisen. Meines Erachtens sollte man sich der frisch pulsierenden Note der Programme von Herzen freuen; denn sie läßt uns nicht erstarren und sorgt für eine gerade gegenwärtig so nötige Weitung des Horizonts. Über den Wert oder Unwert der Schöpfungen wird doch erst eine spätere Zeit das rechte Urteil fällen. Bewundernswürdig bleibt auf alle Fälle die Opferbereitschaft des städtischen Orchesters für den dornenreichen, nervenspannenden Studiendienst an den meist nur im Manuskript vorliegenden Partituren. Mit Erdmanns 2. Sinfonie wurde das Gebiet der linearen Kontrapunktik beschritten. Dem aufgeführten Tongebäude konnte man die Achtung vor der technischen Sicherheit und klugen Entwicklung des thematischen Liniennetzes nicht versagen. Sonderlich interessant schienen mir die Anlage der Fuge und die Frische des Scherzos. Das Werk lehnt durch einen starken männlichen Zug die Neigung zur Sentimentalität ab und wirkt deshalb in seinem tragischen Unterton um so überzeugender. Seine Wiedergabe trug große Linie. Weigls 2. Sinfonie füllte einen ganzen Konzertabend. Ihr Inhalt hält Zwiesprache mit dem Tode und ringt sich inmitten starker seelischer Erschütterungen zur Überwindung durch. Die harmonisch-architektonische Anlage der fünf Einzelteile zeigt das Erlebnis, ja die Eroberung der Form als innere Macht und Wirklichkeit. Das Wohltuende an dem Werk ist der Eindruck des modernen Aufschwungs, dem die Achtung vor den Ausdrucksmitteln der Überlieferung nicht abhanden gekommen ist. Die ungewöhnliche Dehnung des Finale bedarf noch einer stärker konzentrierten Fassung. Schulz-Dornburg und sein mutiges Orchester folgten den Gesetzen der Sinfonie mit äußerster Hingabe und Treue im kleinen. Der anwesende Komponist wurde mit lebhaftem Beifall ausgezeichnet. Ein bedeutsames Plus an Eigenwert barg weiter Karl Horwitzens uraufgeführtes Vorspiel und die drei Gesänge »Vom Tode«. Die fahlen Stimmungen der Kompositionen drängen zum Gefühl des Sehnens nach ewiger Ruhe. Die zumeist sparsame Farbenwahl unterstützt die Klarheit der Zeichnung und weist der solistisch tätigen Baritonstimme bei rhythmisch freiem Vortrag und organischer Angliederung der Deklamationsakzente an die Textkurve ein dankbares Aufgabenfeld zu. *Wilhelm Guttmann* wurde dem Sinngehalt der Weisen in höchstem Maße gerecht. Zu gleich starker Gefühlsspannung forderte Ernest Blochs 22. Psalm heraus. Seine archaistische Ausdrucksweise, die auf den hebräischen Gesangstyp zurückgeht, erstand unter dem Einfluß der eigenartigen Instrumentation und Guttmanns idealer Tonmeißelung weihevoll. Heinrich Kaminskis

Introitus und Hymnus für drei Solostimmen, gemischten Chor und Orchester präsentierte sich als Lobpreis auf die Liebe. Die Komposition fesselte durch den reizvollen Wechsel von Sologesang, Terzett- und Chorklang in sich steigernder Wirkung bei geschmeidigem Harmonieangleich und üppig blühender Melodik. Der Eindruck war stark. Nicht solch reiche Erträgnisse brachte ein Abend für neue Kammerorchesterwerke. Am wenigsten inspiriert, hingegen als reine Verstandesarbeit, die elegische Gefühlsspannungen mittels rücksichtsloser Verkrampfung vertikaler Kontrapunkte zu zeugen wähnt, deuchte mir Emil Peeters Gesangszyklus für eine Alt- und Baritonstimme mit begleitendem Kammerorchester. Interessantere Pfade zeigten Ludwig Webers Gesänge für Frauenchor, Streichquartett und Celesta (Christkindleins Wiegenlied und Elfengesang) auf. Die Kabinettstückchen bot der Frauenchor des städtischen Musikvereins in duftiger Prägung. Die Uraufführung einer Suite für Flöte, Klarinette, engl. Horn, Fagott, Solovioline *(Alma Moodie)*, Bratsche und Cello von Egon Wellesz schritt von den klassischen Bahnen der eingangs konzertierenden Violine zum wirksam gesteigerten Fugato einer volkstümlichen Tanzmelodie, um über zwei elegische Sätze voll andächtiger Stimmung in die überraschende Mischung lustig rhythmisierter Kontrapunkte zu münden. Den Schluß des eigenwilligen Programms machte Hindemiths faszinierende Suite aus der Pantomime »Der Dämon«. Als Klangspielerei wertete man Křeneks sinfonische Musik für neun Soloinstrumente, während Rudi Stephans Musik für sieben Saiteninstrumente trotz ihrer kühnen linearen Überschneidungen durch das in sie gebundene dämonisierte männliche Element und die gefühlbeschwingte Sammlung des Ausdrucks Achtung vor einer ungewöhnlichen bildnerischen Begabung abnötigte. Die Wiedergabe des schweren Werkes gestalteten *Heini Busch*, das *Treichler-Quartett*, *Heinrich Block* und *Ernst Goldner* unter Schulz-Dornburgs vertiefender Führung. Zwei Marien-Legenden Meßners schmeichelte *Maria Schäfers* trefflicher Sopran ins Herz. Der Einladung *Gerhard v. Keußlers* zum Gastdirigenten seines Oratoriums »Jesus von Nazareth« war ein Erlebnis von weittragender Bedeutung zu danken. Der Chor des Musikvereins meisterte die wuchtige Tonsprache der Schöpfung im Verein mit dem Kinderchor der städtischen Singschule und den Solisten *Maria Philippi* und *Ludwig Heß*. Einer nicht alltäglichen Aufgabe unterzogen sich auch der junge Volkschor *(H. Esser)* durch die sorgfältig vorbereitete Ausdeutung des Händelschen »Samson«, der Männergesangverein Schlägel und Eisen *(Rud. Hoffmann)* durch die Einstudierung von Bruckners »Helgoland« und die Sängervereinigung (Schulz-Dornburg) mit der Erstaufführung des Wagnerschen Liebesmahls der Apostel. Für Meisterwerke der klassischen Kammermusik warben das *Busch-*, *Treichler-* und *Hindemith-Quartett* im Verein mit *Arno Schütze* nicht vergebens. *Max Voigt*

BRAUNSCHWEIG: Die sechs Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle unter *Carl Pohligs* Leitung standen auf gewohnter künstlerischer Höhe, das Haus war stets ausverkauft und auch in den öffentlichen Generalproben voll besetzt. Die alten Werke: die 1.,3.,5. und 7. Sinfonie von Beethoven, die Neunte und das »Te Deum« von Bruckner, in dem der Braunschweiger *Lehrergesangverein* mitwirkte, die Alpensinfonie von Richard Strauß u. a. »zogen« weit mehr als die Eintagsfliegen der Gegenwart, die trotz vielen Geschreis wenig Wolle gaben. Die Klavierkonzerte von Rubinstein und Hermann Götz spielten *R. Reuter* und *Eduard Erdmann* hervorragend schön. Das Operettenhaus bot an ernster Musik Konzerte von *Heinrich Schlusnus*, *Pasquale Amato*, *d'Albert*, *Leo Slezak* und *Joseph Schwarz*. Der Lessingbund ladet auswärtige Virtuosen oder Vereinigungen ein, zuletzt spielte das *Rosé-Quartett*. Das *Wachsmuth-Quartett* bot in zehn musikalischen Erbauungsstunden, unterstützt von unserer Pianistin *Emmi Knoche* und Mitgliedern der Landestheaterkapelle, wieder gute Kammermusik. Der letzte zeitgenössische Morgen vermittelte die Bekanntschaft des Streichquartetts (op. 1) von E. Bohnke, sowie vier Nummern: zwei Duos und zwei Einzellieder aus dem Briefwechsel zweier Liebender und ein Klavierquintett von Rinkens. *Clara Kleppe* und *Willi Sonnen* errangen den Gesängen starken Erfolg, der aber hauptsächlich der guten Wiedergabe galt. Die vielen Männergesangvereine stehen wieder auf der früheren Höhe. Der verdienstlich wirkende, unter *Heinrich Heger* stehende Madrigalchor feierte sein 20jähriges Stiftungsfest, der Bach-Verein unter *A. Therig* führte die Matthäus-Passion und der Lehrergesangverein mit dem angegliederten Frauenchor unter *J. Frischen* (Hannover) »Das verlorene Paradies« von Enrico Bossi erfolgreich auf. *Ernst Stier*

BUER: Die idyllisch gelegene Stadt Buer, die jüngst unter der Leitung ihres weitblickenden Oberbürgermeisters *Zimmermann* eine Festwoche im Grünen veranstaltete, um durch sportliche Aufführungen, Freilichtspiele, Musik, Tänze und Reigen der Kinder und Jugendlichen unter den Bäumen des neuausgebauten Stadtwaldes der werktätigen Bevölkerung Gelegenheit zum Genuß alles wahrhaft Schönen in Natur und Kunst zu bieten, der am Ende zur Heimatliebe und Bodenständigkeit erziehen soll, hatte für diesen Zweck auch das Bochumer städtische Orchester zu zwei Konzerten verpflichtet. Die erste Veranstaltung stand leider unter einem wenig günstigen Stern. Der Plan, Regers Serenade und Bruckners Romantische im Freien zu spielen, mußte plötzlich infolge kühler Witterung aufgegeben werden. Die Verlegung des Konzerts in den entfernten Kaldewayschen Saal beschnitt notgedrungen den Besuch stark. *Belkers* Ausdeutung, der sich mit diesen Werken keine geringe Aufgabe gestellt hatte, triumphierte über alle Tücken der Partituren und fand in dem trefflich disziplinierten Orchester Bochums einen willigen Helfer, der alle seine Absichten in klangliche Differenzierung umsetzte. Die zweite musikalische Feier, die Richard Straußens Werken gewidmet war, konnte auf der Freilichtbühne stattfinden. Während der Wiedergabe der Kompositionen mußte man die interessante Feststellung machen, daß Straußens anspruchsvolle Instrumentierung im Freien bedeutend an Durchsichtigkeit des Farbenspiels und Weichheit der Linienführung gewinnt. Der beschwerende Eindruck, den die vielfach ungewöhnlich dick behandelten Fortestellen in einem Konzertsaal von geringen Ausmaßen machen, wurde hier ins ganze Gegenteil verkehrt. Mochten gleich die tiefgelegenen Streichertonreihen des Eingangs von »Tod und Verklärung« im Dom des Waldes fast untergehen, die Grundierung des Klingens blieb noch satt genug. Bewundernswert war auf jeden Fall die weiche Resonanz des Violinenchores, der Duft der Holzbläserkantilenen und die Rundung des Blechs. Daß der Beginn des Konzerts noch im Zeichen der Fühlungnahme der Instrumentegruppen stand, durfte nicht wundernehmen. Um so erstaunlicher war dann das Wachsen der Anpassungsfähigkeit, wodurch der schwärmerisch angelegte »Don Juan« und »Eulenspiegels lustige Streiche« in ihrer ganzen Feinheit zur Geltung kamen. Des Dirigenten romantische Ader gab sich vollkommen dem Zauber der tönenden Wunderwelt hin und verstand aus dem Orchester überraschende Wirkungen herauszuholen. *Claus Voß*, der das Waldhornkonzert blies, führte bei technischer Sicherheit und sinngemäßer Phrasierung eine reichgegliederte Skala dynamischer Differenzierungen ins Treffen. *Max Voigt*

DARMSTADT: *(Nachklänge des Frankfurter Tonkünstlerfestes.)* Infolge der Ungunst und verspäteten Bekanntgabe des gewählten Tages war die Mehrheit der Frankfurter Teilnehmer an dem Darmstädter Ausflug verhindert, zu dem die hessische Residenzstadt in zuvorkommendster und freigebigster Weise eingeladen. Gleichwohl verlief der Tag unter den Beweisen einer ungewöhnlich herzlichen und großzügigen Gastfreundschaft in angeregtester Stimmung, so daß er, mehr als Ausspannung denn als Anstrengung empfunden, vor allem aber auch gegenüber der Frankfurter Nüchternheit allseitig den ungeteilten Beifall fand. Leider nur sollte auch hier der künstlerische Teil, dem Schaffen einheimischer Komponisten gewidmet, am wenigsten vorteilhaft und befriedigend verlaufen. An den Frankfurter Erfahrungen gemessen, brauchte Darmstadt sich zwar des Mißgeschicks, das über den dargebotenen Werken lag, nicht sonderlich zu schämen, aber man hätte gern die günstige Gelegenheit etwas besser ausgenutzt gesehen, um so mehr als die beteiligten Künstler in früheren Proben eine gediegene Grundlage, ein ernstes und ehrliches Können bereits erwiesen. — Am unpersönlichsten trat *Adolf Busch* mit einer belanglosen, gänzlich epigonenhaften Violinsonate (G-dur) hervor, und auch die fahl gehaltenen »Lieder einer Liebenden« von *Arnold Mendelssohn* zählen nicht zu den stärksten und charakteristischen Schöpfungen des Darmstädter Altmeisters, wenn auch bis ins letzte gefeilt. In streng linearem Stil, doch in der Besetzung schließlich ob der Ungleichheit ermüdend, bewegen sich die etwas spröden Stücke für Flöte, Bratsche und Baßklarinette von *Hermann Heiß*, während Scherzino und dramatische Ballade für Streichquartett von *Hans Simon* im Ausdruck zu ungleich und unplastisch. Eine unfruchtbare, schwerfällige Reflexion verrät das atonale zweite Streichquartett von *Wilhelm Petersen*, das im Inhalt zu bleichsüchtig und dürftig, in der Form gestückelt und gestaltungsarm; schließlich *Bodo Wolfs* »Grotesk-fantastische Sinfonietta für Singstimmen-Orchester«: ohne Überraschung oder sonderliche Problematik, vielmehr —

den früheren Werken gänzlich entgegengesetzt — harmonisch wie melodisch harmlos, in bescheidenen Grenzen, immerhin aber in dem Vorzug einer klanglich und chorisch vorzüglichen, starken Wirkung. — Uneingeschränktes Lob verdient die treffliche Wiedergabe der einzelnen Werke durch einheimische Kräfte (unter der künstlerischen Gesamtleitung *Wilhelm Schmitts*), die, wie auch *Paula Werner-Jensen* in den Mendelssohn-Liedern, ein ansehnlich reifes Können bekundeten.

Jos. M. H. Lossen-Freytag

DONAUESCHINGEN: *Kammermusikaufführungen* 1924. Unter einer starken Beteiligung des In- und Auslandes und in erstmalig offizieller Anwesenheit der badischen Regierung fand auch in diesem Jahr eine Wiederholung der Kammermusik-Aufführungen statt, deren Ausbeute aber trotz eines an Abwechslung und Verschiedenheit wahrlich nicht kargen Programms hinter früheren Jahren zurückblieb und sich nur wenig ergiebig erwies. Vielleicht daß die eingelaufenen Manuskripte eine günstigere Wahl nicht zuließen, denn man scheint sich der Schwäche selbst bewußt, wenn man die Fortsetzung im nächsten Jahr von dem Erträgnis der Einsendungen abhängig machen will.

Einen positiven Gewinn bedeutete das Streichquartett op. 3 von *Yosip Stolcer-Slavenski*, eine Schöpfung, die bei aller Modernität doch jene lebendige, innere Kraft, jenes geheimnisvolle Fluidum zwingender Überzeugung besitzt, die mit keiner Gewalt sich erpressen läßt; der erste Satz eine mächtige, weitausholende Fuge von kristallklarer Schönheit und Tiefe, ohne Füllstimmen, rein auf die vier Linien begrenzt, der zweite Satz ein jugoslawischer Tanz als wirkungsvoller Gegensatz, feurig im Rhythmus, wild und lebensfroh dahinstürmend. Auch die kleinen Stücke für Streichquartett (aus op. 26) von *Max Butting* zählen zu den erfreulichen Eindrücken; sie sind vortrefflich gearbeitet, feinnervig und doch kräftig; so ein frischer Marsch, eine übermütige, humorgewürzte Fuge und ein von feinem Klangsinn empfindungsreich beseeltes Adagio, während *Georg Winkler* in seiner Violasonate (mit Klavier op. 5) die tüchtige Schulung seines Lehrers Hindemith verrät, doch im Ausdruck der Plastik einer eigenen Sprache noch entbehrt. *Erwin Schulhoffs* großangelegtes Streichsextett erscheint nicht in allen Teilen glücklich und ausgeglichen, aber von wirkungsvollem Pathos, von einem warm und eigen empfundenen »Tranquillo« und von innerer Beherrschung des Technischen, in der ihn, wenigstens nach der virtuos-brillanten Seite, *Ernst Toch* (Streichquartett op. 34) noch übertrifft. Blaß und ohne sonderliche Nachhaltigkeit verliefen, neben den spröden Altgesängen *Isko Thalers*, die zweistimmig geführten, schwach erfundenen Klavierstücke op. 2 von *Heinz Joachim*, ebenso das Streichtrio op. 22 von *Alexander Jemnitz*, dem an sich die Begabung, namentlich für das Komische, nicht abzusprechen ist. Höchst problematisch wirkten hingegen *Hermann Erpf* und *Anton Webern*, jener mit neun kleinen Essays, alle aus demselben motivischen Material, »Satzfolge« genannt, um den Weg einer neuen Zukunftsform (statt der alten Sonate) anzubahnen, doch mit wenig Glück und Inspiration; dieser mit einigen kurz gedrängten, unentwickelten Liedern, und »Sechs Bagatellen« für Streichquartett op. 9, in denen er einen ganzen Gefühlskomplex gleichsam mit einem Laut von wenigen Sekunden erschöpfend zu zwingen sucht. Der überkultivierte, fast krankhaft überfeinerte Klangsinn bringt es hier zu raffinierten Wirkungen, die aber doch wieder so dünn zerbrechlich und unvermögend in Gehalt und Gestalt, daß man keinen rechten Glauben an diese Art von Experimentalmusik aufzubringen vermag. Auch *Jos. Matth. Hauer* erscheint reichlich gesucht; ist es bei Webern die Kompliziertheit, so hier die Primitivität, die ohne Reiz den Liedern fast einen apathischen, stumpfen Ausdruck leiht, verstärkt durch eine mäßige Wiedergabe; wogegen das Wiener Kammerorchester schlechthin unübertrefflich *Schönbergs* neue Serenade op. 24 aus der Taufe hob. *Schönberg*, der Fünfzigjährige, stand selbst am Pult und dirigierte mit feiner Ausdeutung das vielverästelte Werk. Die sieben, bald größeren, bald kleineren Sätze zerfallen in einen Marsch, ein Menuett (das uns nach Charakter und Struktur am wenigsten zusagte), ferner Variationen, Sonett von Petrarca, Tanzszene, Lied ohne Worte (mit der stärkste Satz) und Finale. Als Ganzes genommen, schätzen wir frühere Schöpfungen des Wiener Meisters höher, wiewohl Schönberg hier durch Wiederaufnahme alter Formgesetze, rhythmischer Wiederholungen und symmetrischer Gliederungen von Themen und Motiven eine Brücke zur Entwicklung der Vergangenheit schlägt. — Am Abend gleichen Tages folgte die Uraufführung von *Egon Wellesz'* »Persischem Ballett«, das eine Überwindung der tragisch-dramatischen Panto-

mime durch das puppenhafte Spielballett anstrebt und musikalisch eine reiche Erfindung klanglicher und melodischer Reize aufweist. Die musterhafte Wiedergabe unterstand der Leitung von *Schulz-Dornburg* und *Niedecken-Gebhard.* — Schließlich seien, außer der vollendeten liturgischen Wiedergabe von Mozarts Missa brevis und einer Ansprache des rühmlich bekannten Choralforschers *P. Dom Johner*, das *Zika*- und *Amar-Quartett* von den ausübenden Künstlern in besonders anerkennender Weise hervorgehoben, die ihre schwierigen Aufgaben mit bewundernswerter Einfühlung lösten, während *Heinrich Burkard* (Donaueschingen) wie immer die umfangreichen Vorbereitungen und künstlerische Durchführung des Festes besorgte.

Jos. M. H. Lossen-Freytag

DÜSSELDORF: Unter den Solisten standen *Heinrich Schlusnus* und — trotz des überbunten Programms — *Elly Ney* an führender Stelle. Gediegene Wiedergabe erfuhr Arnold Schönbergs op. 10 durch das *Kötscher-Quartett* und *Anna Ibald.* Im übrigen ragte aus der überreichen Fülle an intimen Konzerten nur sehr weniges über den Durchschnitt hinaus. Ebenso dürftig war auch die Auslese an Wertvollem in den Chor- und Orchesterkonzerten. Doch gab es hier zwei große Lichtblicke: den *Berliner Domchor* mit idealer Vorführung herrlicher alter Werke und die *Berliner Philharmonie* unter *Wilhelm Furtwängler.* Obwohl die Vortragsfolge nur aus Werken bestand, die in diesem Winter des öfteren zu hören waren, glaubte man doch tatsächlich Neuheiten gegenüberzustehen. Brahms' Vierte ist hier noch nie in solcher Farbigkeit erklungen.

Carl Heinzen

HALBERSTADT: Der Konzertwinter stand unter dem Zeichen der Überwindung unserer Währungsschmerzen. Dementsprechend bot die Zeit bis Weihnachten wenig, die folgenden Monate desto mehr. Die von Dr. Bennedik ins Leben gerufene Konzertgemeinde hält wacker durch und ermöglicht wieder, daß Solisten von Ruf hier erscheinen. In den 14 Sinfoniekonzerten hörten wir *Julius Klengel, Otto Weinreich, Wolfgang Rosenthal, H. J. Moser, Björn Talén, Fritz Merseberg, Ilse Helling-Rosenthal, Elisabeth Hoffmann, Florizel v. Reuter*, ferner, mit besonderem Beifall, *Gustav Havemann, Xaver Scharwenka, Walter Gieseking* und *Lotte Leonard.* Das Tonkünstlerorchester bewegt sich unter seinem Führer *Paul Arndt* auf ansteigender Bahn, man wagt sich an allerlei moderne Werke und geht den quantitativ großen Anforderungen eines Richard Strauß (Tod und Verklärung, Till Eulenspiegel) nicht aus dem Wege. In einem Sonderkonzert glänzten Dessauer Gäste (*Sollfrank, Gruber*, Frau *Wahrmann*). Der Musikverein unter Musikdirektor *Fritz Hellmann* brachte Schumanns »Manfred« zur Aufführung; in kleineren Konzerten sorgen die Herren *Scharfe* (alte Meister) und *Paetzmann* (Kammermusik) für Vertiefung des hiesigen musikalischen Lebens. Selbstverständlich fehlen nicht gemischte Chöre und Männergesang, die aber in Liedertafelei schwelgen oder ihre Ziele nicht den Leistungen (oder umgekehrt) anzupassen vermögen, so daß von diesen Stellen für Hebung des provinzstädtischen Musikbetriebes nichts zu hoffen ist.

W. Hermes

HANNOVER: In unserem allmählich einschlummernden Konzertleben zogen in letzter Zeit verschiedene Oratorien-Aufführungen die Aufmerksamkeit auf sich. Stilvolle Aufführungen der beiden großen Passionsmusiken Bachs brachten zur österlichen Zeit die *Hannoversche Musikakademie* unter *Josef Frischen* (Matthäus-Passion) und die *Mozart-Gemeinde* unter *Walter Höhn* (Johannes-Passion). Zu Neuheiten für unsere Stadt rafften sich auf der *Oratorienverein St. Maria* unter *Ernst Vietje*, der uns eine würdige Aufführung des manches Stimmungsvolle bietenden »Quo vadis« von Felix Nowowiejski schenkte, und der *Hannoversche Konzertchor* unter *Hans Stieber* mit Hans Pfitzners Romantischer Kantate »Von deutscher Seele«, deren edler, gefühlsgesättigter Inhalt in der erlebten schwungvollen Wiedergabe auch bei uns tiefe Spuren hinterließ. Erstklassiges Solistenpersonal stand all diesen Aufführungen zur Seite.

Albert Hartmann

KOBURG: In unserem trefflichen Landestheaterorchester und seinem Führer *Heinrich Laber* haben wir die künstlerischen Voraussetzungen für hochwertige Sinfoniekonzerte. Wenn wider Erwarten diese Veranstaltungen nicht im Mittelpunkt unseres örtlichen Konzertbetriebes stehen, so liegt das an mangelnder Planmäßigkeit. Sporadisch nur taucht im Spielplan des Landestheaters ein Sinfoniekonzert auf — ohne Einhaltung des aufgestellten Plans und der Zahl der Veranstaltungen. Labers beste Leistung war Beethovens »Eroika«, an Neuheiten für hier brachte

er Regers Beethoven-Variationen und Dvořaks 5. Sinfonie. In ernster Zusammenarbeit mit dem Landestheater wirkt der Oratorienverein unter der tüchtigen Leitung *Bruno Stäbleins.* In seinen beiden Chorkonzerten kamen Schuberts Es-dur-Messe, Brahms' Altrhapsodie und Wolf-Ferraris »La vita nuova« zu Gehör. Der löblichen Aufgabe, die Entwicklung des Streichquartetts von Dittersdorf bis Hindemith vorzuführen, unterzog sich mit bestem Gelingen unsere gute *Quartettvereinigung (Bochröder* und *Genossen).* Für Solistenkonzerte von Rang sorgt in planmäßiger Arbeit die »*Gesellschaft für Literatur und Musik*«, die u. a. einen beglückenden Armin Knab-Abend bescherte, sowie einen prächtigen Pfitzner-Liederabend mit dem Komponisten am Flügel und der heimischen Sängerin *Wally Stäblein-Gülsdorf* als hochwertiger Interpretin. In der »Gesellschaft der Musikfreunde« hörte man hervorragende Quartettvereinigungen *(Amar* und *Havemann),* sowie die Brüder *Feuermann* und den diesjährigen stimmgewaltigen Bayreuther Heldentenor *Melchior.* *H. Schammberger*

QUEDLINBURG: In den Tagen vom 1. bis 3. Juli feierte Quedlinburg den 200. Geburtstag seines größten Sohnes, des Dichters *Fr. G. Klopstock.* 1824, zur Feier des 100. Geburtstages stand C. M. von Weber im Mittelpunkt der Festlichkeiten. 1924 gedachte man den Dichter durch Hans Pfitzner oder Wilhelm Furtwängler gebührend zu ehren. Allein beide Meister mußten absagen. Da man bei der großen Zuvorkommenheit der Quedlinburger Dirigenten untereinander nicht alle Chöre unter einer Leitung vereinigen konnte, verpflichtete der Festausschuß den *Berliner Madrigalchor* unter Professor *Thiel.* Solisten waren: *Albert Fischer, Dore Busch, Paul Bauer.* Den Festvortrag hielt Geheimrat *Dr. Roethe.* Als Rezitatoren betätigten sich *Friedrich Erhard,* der Rhapsodien aus Klopstocks »Messias« unter Mitwirkung des Madrigalchors vortrug, und *Erich Drach.* Die aus Anlaß der Jubelfeier von *W. v. Baußnern* komponierte Klopstock-Kantate »Aus tiefer Not« für gemischten Chor, Baritonsolo und Orgel konnte leider technischer Schwierigkeiten wegen nicht zur Aufführung kommen. Der anwesende Komponist führte sie im Thronsaal des Schlosses einer geladenen Gesellschaft von Musikkennern auf dem Klavier vor. Von den aufgeführten Chorwerken waren manche teilweise recht verblaßt und wurden nur mit Rücksicht auf den Klopstockschen Text geboten. So die Werke von Neukomm: »Christi Auferstehung«, Ph. E. Bach: »Morgengang am Schöpfungstage«, und das endlos lange Duett von Romberg: »Selma und Selmar«. Die Chorwerke der Vorfeier, u. a. »Stabat Mater« von Schubert und »Meinen Jesum laß ich nicht« von Reger, erfuhren durch den »Schloßkirchenchor« unter *Karl Franke* eine packende Wiedergabe. Das Orchester stellte die Kapelle der Reichswehr unter Musikdirektor *Radochla.* Von den Gesangschören beteiligten sich noch die »Chorvereinigung« und »Liedertafel H. D.« unter *Walter Kopf* mit einem deutschen Volksliederkonzert, und der Allgemeine Gesangverein unter Leitung von Musikdirektor *Prößdorf.* *Walter Kopf*

SAARBRÜCKEN: Es muß einmal nachdrücklich auf die Leistungen im Musikleben Saarbrückens als der Metropole des Saargebiets hingewiesen werden. Seitdem 1922 der Mannheimer Dirigent *Felix Lederer* als Generalmusikdirektor des neugeschaffenen städtischen Orchesters es übernahm, Werte musikalischer Kultur zu schaffen, sind zwei ereignisvolle Konzertjahre zum Abschluß gekommen. Lederer hat es verstanden, in fleißigster Arbeit, die in seiner qualitativen Künstlerpersönlichkeit die zum Erfolg notwendige Grundlage besitzt, einen Orchesterkörper heranzubilden, der seine bereits erreichte geistige und künstlerische Einheitlichkeit in der Wiedergabe mancher Meisterwerke bewiesen hat. Die Ereignisse, die über ihre örtliche Bedeutung hinaus wert erscheinen, bekanntgemacht zu werden, seien hiermit kurz skizziert. Zunächst 1922/23, welche Aufführungen nur registriert werden können: *Beethoven:* sämtliche Sinfonien, das Violinkonzert durch den hiesigen Konzertmeister *Hermann Silzer,* Klavierkonzert in Es durch *Walter Rehberg*; *Berlioz:* Phantastische Sinfonie; *Brahms:* Violinkonzert durch *Silzer* und 1. Sinfonie; *Bruckner:* 4. Sinfonie; *Braunfels:* Chinesische Gesänge *(Eva Bruhn),* Prolog der Nachtigall aus »Die Vögel« *(Irene Eden)*; *Händel:* Concerto grosso und Orgelkonzert g-moll *(Arno Landmann)*; *Kornauth:* Suite; *Korngold:* Viel Lärm um Nichts (Suite); *Liszt:* Klavierkonzert Es-dur *(Margarethe Wit)*; *Schubert:* Sinfonien h-moll und C-dur; *Schumann:* 1. Sinfonie; *Smetana:* Vysehrad; *Richard Strauß:* Tod und Verklärung; *Tschaikowskij:* Nußknackersuite und 6. Sinfonie. Wenn die einheitlich-künstlerische Programmgestaltung in diesem ersten Jahre unter dem

Druck der neuen Verhältnisse litt, so zeigte die vergangene Saison darin einen wesentlichen Fortschritt. Schon das erste Konzert brachte in erfolgreicher Aufführung Pfitzners Klavierkonzert, das in *Walter Rehberg* einen feinsinnigen Interpreten fand. *Elisabeth Osol* spielte das Harfenkonzert von Gabriel Pierné, das mehr der Harfe zuliebe geschrieben scheint, als daß eine stärkere Künstlerpersönlichkeit in dem Komponisten gesucht werden kann. Dvořaks Cellokonzert erfuhr durch *Alexander Boriansky* eine sehr gute Aufführung. Im Rahmen dieses Konzertes slawischer Grundstimmung hörte man zum ersten Male Kornauths Suite für großes Orchester. — Als höchste Leistung des Konzertjahres konnten wir die große f-moll-Messe von Bruckner in einer hervorragenden Darstellung hören als eine würdige Hundertjahrfeier des hier noch wenig bekannten Meisters. — *Gertrud Kellner* brachte Schumanns Klavierkonzert technisch gut, ohne aber den köstlich-romantischen Inhalt ausschöpfen zu können. Von den übrigen Aufführungen seien noch genannt: Korngold: Suite »Viel Lärm um Nichts«; Mahler: Orchesterlieder; Schumann: Rheinische Sinfonie; Sekles: Passacaglia; Richard Strauß: Tanzsuite im alten Stil; Hugo Wolf: Italienische Serenade. Als Abschluß des Konzertjahres veranstaltete das Orchester unter Leitung Lederers einen Brahms-Zyklus, der in hervorragenden Aufführungen sämtliche Sinfonien, das Violinkonzert durch *Gertrud Höfer*, einer einheimischen, bereits in Köln anerkannten Künstlerin von starkem Können, die beiden Klavierkonzerte durch *Margarethe Wit* (mit fast d'Albertscher Gestaltungskraft) und *Heinrich Götz*, der gleich großen Erfolg hatte, umfaßte. Das Mannheimer Streichquartett betonte den Kammermusiker Brahms durch die abgerundete Wiedergabe des Streichquartetts B-dur und des Klavierquintetts f-moll. Mit dem Deutschen Requiem schloß dann die Konzertzeit, berechtigte Hoffnungen für den ferneren künstlerischen Aufstieg der Metropole des Saargebiets hinterlassend.

Adolf Raskin

SCHAFFHAUSEN: (*Das 25. Schweizerische Tonkünstlerfest.*) Man wurde, ob man wollte oder nicht, vor die Grundfrage gestellt: Ist die Musik eines Hindemith und seiner Gefolgschaft (im weitesten Sinne) Ausdruck unserer Zeit, ist sie alleiniger Ausdruck oder sind noch andere Möglichkeiten denkbar? Denn was man da hörte, war weder linear noch atonal noch polyphon (Kontrapunkt ist nicht Polyphonie!), sondern bewegte sich im erweiterten Kreis Brahms-Reger, in jenem als schweizerisch-national sattsam bekannten Stil eines Hans Huber etwa, erweitert durch Einflüsse Busonis und seines Schülers Jarnach. Und da erhob sich dem, der an dem Neuen in der Kunst teilgenommen hatte, von selbst die Frage, ob eine solche Musik überhaupt lebensfähig, noch schärfer zu formulieren, ob sie lebensberechtigt sei. Die Antwort darauf war nicht eindeutig möglich und wird es nie sein. Denn jedem Abspruch von zeitlich bedingter Einstellung aus stellt sich gegensätzlich die Erkenntnis, daß das Starke in der Kunst überall und in jeder Zeit Platz hat, welcher Mittel immer es sich bedient. Und doch blieb ein peinliches Gefühl übrig, wenn man das technische Können dieser schweizerischen Komponistenjugend, ihre Lehrer, ihre Kenntnisse betrachtete und so sehr vergeblich auf den Inhalt wartete, der unseren durch tiefstgehende Revolutionierung erwachten Sinn für das Wesentliche aufgerüttelt hätte.

Natürlich war über einen einzigartigen, in Text, Mitteln und »Einfall« gleich schlimmen Kitsch, »Traumland« betitelt, von *Hans Lang* und ein noch böseres Machwerk, das »Mirabile Mysterium« von *Louis Kelterborn*, der aus einem herrlichen Text eine Schlagzeug- und Tremoloorgie herauspreßte und am Eigentlichen seines Vorwurfs mit kläglicher Verständnislosigkeit vorbeimusizierte, natürlich war über diese beiden Werke eine Diskussion von vornherein unmöglich. Aber da waren andere Werke wie die Violin-Klaviersonate von *Paul Miche*, ein zu lyrisches Werk, das immerhin auf Begabung in kleiner Form und für den Salon schließen ließ, wie der Zyklus für Kammerorchester »Marienleben« von *Paul Müller*, dem nur das Mystische zu sehr fehlte, um dem Vorwurf nahe zu kommen, da war das prachtvoll gearbeitete »Kyrie« von *Richard Flury*, das nur unpersönlich war, da war auch die imposant gesteigerte Kantate über »Es ist ein Reis entsprungen« von *Walter Henking* und ein interessantes Violinkonzert von *Rudolf Moser*, das waren alles Werke, die ernsthaft gewollt, gut gekonnt und ehrlich gestaltet waren, und die trotzdem kalt ließen. Bei denen man Sehnsucht nach der Wildheit unseres Hindemith, Petyrek usw. bekam, weil sie gar so glatt, gar so solid und selbstverständlich waren. Nur zwei Werke machten eine Ausnahme, indem sie den Willen zu eigener Prägung zeigten. Das war ein Streichquartett

von *Walter Geiser*, ein Beweis für ein Ringen gegen den Geist der Tradition, gegen die Schule, ein Werk, bei dem man sogar die Intuition als Primäres spürte. Und dann die Sinfonie von *Robert Blum* (mit Baritonsolo). Auch hier der Kampf um das Eigene, ein Streben nach Ausdruck des persönlichsten Kampfes und seiner Steigerung zum Allgemeingültigen. Das waren die Werke, um die es sich verlohnte, nach Schaffhausen zu fahren, zumal die Aufführungen durchweg auf sehr achtbarer Höhe standen. Vorab sei der Festdirigent *Oskar Disler* erwähnt, der die Riesenarbeit mit Fleiß, Hingabe und sehr bemerkenswertem Darüberstehen bewältigte. Ihm zur Seite standen als getreue und gute Helfer das Orchester und das *Quartett der Tonhallegesellschaft in Zürich*, die *vereinigten Chöre von Schaffhausen*, seine Gattin *Jenny Disler* als vorzügliche Geigerin und der Baritonist *Felix Loeffel* aus Bern mit einer schönen Stimme und sehr gutem Vortrag. Bleibt dem gewissenhaften Referenten nur noch zu erwähnen, daß das Fest einen äußerst anregenden Verlauf nahm, nicht zuletzt durch die Gastlichkeit der Stadt und die guten Weine des Rats- und anderer Keller. *Bruno Stürmer*

SCHWERIN: An Konzerten fanden sechs Orchesterkonzerte, sechs Kammermusikaufführungen und mehrere Volkskonzerte mit populärem Programm statt. Die musikalische Leitung aller Aufführungen lag zum Teil in Händen von *Willibald Kaehler*, der in diesem Jahre ja bekanntlich auch zu den Festspieldirigenten in Bayreuth gehört, zum Teil führte dessen temperamentvoller Kollege, *Walter Lutze*, den Taktstock, und das rühmlichst bekannte Schweriner Orchester bewährte unter Leitung dieser beiden feinfühligen Dirigenten auch nach dem unvermeidlichen Abbau seine alte Leistungsfähigkeit. *Claas Sinner*

STUTTGART: (*12. Deutsches Bach-Fest.*) Bei einem Bach-Fest fehlt nie die Gelegenheit, in neue Seitenkammern in dem großen Schatzhause Bachscher Tonschöpfungen zu gelangen, ganz unbekannt Gewesenes oder Halbvergessenes kommt zum Vorschein, auch wenn man nur blind hineingreift. Zu diesen wenig bekannten Werken gehörten hier die Solokantaten »Non sa che sia dolore« und »Weichet nur, betrübte Schatten«, zwei Stücke lieblicher Art, wie geschaffen, den Reizen einer solch feinen Sopranstimme, wie sie *Lotte Leonard* eigen ist, Entfaltung zu gestatten. Die von W. Voigt umgedichtete und eingreifender Bearbeitung unterzogene Kantate »Schleicht, spielende Wellen« gehört ebenfalls nicht zu den abgesungenen Stücken, die meisten ihrer Nummern haben sich eine erstaunliche Frische bewahrt. Auf den Boden instrumentaler Kammermusik führten uns *Max Pauer* (Italien. Konzert), *Karl Wendling* und *Katharina Bosch-Möckel* (Violindoppelkonzert nach dem Klavierkonzert in c-moll); von den Brandenburgischen Konzerten waren das 1. und das 5. gewählt worden, um die unerschöpfliche Reichhaltigkeit eines J. S. Bach an Ausdrucksmitteln daran bewundern zu können.

Otto Richter hat als Leiter des von ihm mitgebrachten *Kreuzchors* (Motettensingen und Teilnahme an den kirchlichen Chorschöpfungen) und als Dirigent der Matthäuspassion, des Magnificats sowie der Kantaten Nr. 46 und 50 Hochanzuerkennendes geleistet. Man hat sicher die Bachschen Chorsätze schon wuchtiger gehört, aber wohl nicht häufig sie mit solcher Gemütszartheit vorgesungen bekommen, wie unter Richter. Von naturgemäß bei starken Chören sich einstellender Schwerfälligkeit ging so viel verloren, als überhaupt erwartet werden konnte, wobei zu bedenken, daß es dem Dirigenten kaum möglich war, bei so kurzer Zeit der Vorbereitung aus den immerhin vor eine ungewohnte Aufgabe gestellten Chorsängern (in der Hauptsache der Oratorienverein Eßlingen) das Letzte herauszuholen. Es mag über die Auffassung Richters in manchen Einzelheiten sich streiten lassen, aber darüber, daß die Hand eines solchen Einübers an einem Chor Wunder tun kann (siehe Kreuzchor), kann kein Zweifel sein. Hervorragend war *Alfred Wilde*. Neben diesem Evangelisten hatte *Moritz Rosenthal*, der Christus, einen schweren Stand. Von Solisten beim Bach-Fest seien weiterhin erwähnt: *Liesel v. Schuch*, *Maria Philippi*, *Georg Zottmayer* und *Alfred Paulus*. Umwelt und Vorwelt der J. S. Bachschen Zeit wurden erschlossen durch die Cembalistin *Julia Manz* und den Gambisten *Willi Schmid*, beide aus München, außerdem durch die Stuttgarter *Madrigal-Vereinigung* (H. Holle), an der Chor- und Orchesterleitung hatte auch Professor *Carl Leonhardt* Teil. *Alexander Eisenmann*

NEUE OPERN

WARSCHAU: Im Rahmen einer festlichen Vorstellung erlebte im Opernhaus die dreiaktige Oper »Sommernacht« von *Myluarski*, dem Leiter des staatlichen Opernhauses, mit starkem Erfolg die Uraufführung.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Tschaikowskijs Oper »Pique Dame« ist soeben in einer neuen Übersetzung und Bühnenbearbeitung von *Rudolf Lauckner* im Verlage D. Rahter, Leipzig, erschienen. Die Berliner *Große Volksoper* wird diese neue Bearbeitung in der nächsten Spielzeit unter der Leitung von Dobrowen zur Aufführung bringen.

HAMBURG: *Arrigo Boitos* Oper »Nero« wird am Stadttheater erstmalig in Deutschland aufgeführt werden.

MÜNSTER i. W.: *Purcells* »Dido und Äneas« wird erstmalig ihre *szenische Aufführung* am Stadttheater unter der Regie des Intendanten *Niedecken-Gebhard* und der musikalischen Leitung *Schulz-Dornburgs* erleben.

WIEN: Die Stadt Wien veranstaltet von Mitte September bis Mitte Oktober ein großes *Musik- und Theaterfest*. Es kommen folgende Werke zu Gehör: (Staatsoper): Beethovens, »Ruinen von Athen« und »Die Geschöpfe des Prometheus« mit Text von Hugo Hofmannsthal, zugleich mit Glucks Ballett »Don Juan«; Neuinszenierung der »Fledermaus« von Johann Strauß. (Volksoper): Millöcker, »Der Bettelstudent«. (Deutsches Volkstheater): Nestroy, »Häuptling Abendwind«, Musik von Offenbach. — Arnold Schönberg, »Die glückliche Hand«, Drama mit Musik; Uraufführung der nachgelassenen 10. Sinfonie von Gustav Mahler; Anton Bruckner, Messe in f-moll.

KONZERTE

BREMEN: Das neue Streichquartett op. 9 von *Rudolf Peterka* (erschienen bei N. Simrock, Berlin) gelangt am 6. Oktober durch das Schachtebeck-Quartett in *Bremen* zur Uraufführung.

DORTMUND: Vom 4. bis 6. Oktober d. J. tagt in Dortmund der *Deutsche Tonkünstlerverband*. Im Festkonzert wird u. a. eine Sinfonie von *Waltershausen* sowie ein Klavierkonzert von *August Reuß* zur *Uraufführung* gelangen.

DRESDEN: Die im 29. Jahrgang stehenden »Großen Philharmonischen Konzerte« mit dem Philharmonischen Orchester und ersten Solisten finden auch in diesem Winter statt. Zur Leitung wurde *Issai Dobrowen* gewonnen.

TAGESCHRONIK

AUFRUF

Am 4. September 1924 feiert die musikalische Welt den *100. Geburtstag Dr. Anton Bruckners*, des größten Tonkünstlers, den Deutschösterreich im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Neben den kleinen Standbildern aus Stein und Erz ragt ihm ein großes tönendes Denkmal, das in würdiger Form wieder hergestellt werden soll,

die große Orgel in St. Florian

seine »eigentliche Lehrmeisterin«. Auf dem Orgelstuhl im hohen Dom dortselbst erschaute er, einer Pythia gleich, jene übersinnlichen Welten, die nun aus seinen Werken zu uns sprechen und ihn uns in ihrer Erhabenheit als die »größte musikalische Macht der Weltgeschichte neben Bach« (Ernst Kurth) erkennen lassen. Dieses an sich herrliche Werk von Krismann ist in Anbetracht des heutigen Standes der Orgelbautechnik ganz rückständig und veraltet. Vor genau fünfzig Jahren baute das Stift St. Florian das Werk um, wodurch die Anstrengung des Spieles zwar vermindert wurde; trotzdem läßt die schwerfällige Mechanik und die dadurch bedingte schwere Spielbarkeit keinen modernen Organisten des Werkes froh werden. Eine durchgreifende Modernisierung der Orgel war daher von der Stiftsvorstehung seit Jahrzehnten angestrebt, ja eine Verbindung sämtlicher drei Bruckner-Orgeln der Stiftskirche schon vor dreißig Jahren ins Auge gefaßt worden. Wegen der großen Kosten mußte aber der Plan auf eine glücklichere Zeit verschoben werden. An deren Stelle kam der Zusammenbruch, und infolge der Rentenentwertung der Verlust von zwei Dritteln des Stiftsvermögens.

Werden sich die Spender finden, die *als vaterländische Festgabe* für den großen Meister die Mittel zum Umbau der Bruckner-Orgel (rund 1 Milliarde Kronen) aufbringen und sie wieder zu einer würdigen Verkünderin ihres größten Beherrschers, dessen irdischer Leib unter ihr ruht, werden lassen? Wenn das alte Österreich die Orgel vor der Beraubung ihres kostbaren Pfeifenmaterials geschützt hat, so wird

das neue Österreich in seiner aufbauenden Kraft auch dieses Kulturgut wieder herzustellen vermögen. Die große Zahl der Besucher der Grabstätte des Meisters aus dem In- und Auslande werden die Kunde von dem mit tausend Zungen sprechenden, *in Europa einzig dastehenden Grabmal* eines Allergrößten zum Ruhme unseres Vaterlandes in alle Lande tragen. *Max Auer*

Es ergeht hiermit an alle Freunde Brucknerscher Kunst, an alle, die deutsche Kultur hochschätzen, die herzliche Bitte, nach Kräften zum Gelingen des herrlichen Werkes beizutragen. Die Namen der Zeichner werden in ein *Ehrenbuch* eingetragen, und zwar als *Spender* (bis zu 1 Million Kronen), als *Förderer* (bis zu 5 Millionen Kronen), als *Gönner* (bis zu 10 Millionen Kronen), als *Gründer* (über 10 Millionen Kronen). Zahlstellen sind: *Bank für Oberösterreich und Salzburg, Linz.* (Dir. Fr. Deschl.) *Postsparkassen-Konto Nr.* 1169. (Bruckner-Festspende.) Oder in Goldmark: als *Spender* (bis zu 60 Goldmark), als *Förderer* (bis zu 300 Goldmark), als *Gönner* (bis zu 600 Goldmark), als *Gründer* (über 600 Goldmark) *die Redaktion der »Musik«, Berlin W 57, Bülowstraße 107, unter der Bezeichnung »Bruckner-Spende«.*

* * *

Der offizielle Bayreuther Festspielführer ist im Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth, erschienen. Herausgeber ist *Karl Grunsky*. Wir haben eine Art Wiederaufnahme der Wagner-Jahrbücher vor uns. Denn diesmal strebt der Inhalt weit über den vorübergehenden Zweck hinaus, die Besucher der Festspiele zu bedienen und anzuregen. Der vielseitige Inhalt berührt so ziemlich alle denkbaren Gebiete des Wagner-Schrifttums. Im Mittelpunkte stehen die diesmaligen Werke: Ring, Meistersinger, Parsifal. Der Bayreuther Gedanke wird von allen Seiten beleuchtet. Einzeluntersuchungen bringen Wagner in Beziehung zu Klopstock, zu Bismarck, zum Staatsbegriff usw. Auch das Verhältnis zum Ausland kommt zur Sprache. Sowohl die Bilder als die Faksimiles und Briefe bringen unveröffentlichten Stoff. Der Bildschmuck ist den zugehörigen Abschnitten vorangestellt. Trotz des Umfanges wahrt das Buch die Übersichtlichkeit; sein Inhalt wird dauernden Wert behalten und auch dem willkommen sein, der Bayreuth nicht aufsuchen konnte.

Entzifferung des ältesten Musikstückes. In der Berliner Akademie der Wissenschaft legte Geheimrat Stumpf einen kurzen Vorbericht von Prof. Dr. Curt Sachs, dem Musikhistoriker an der Berliner Universität, vor, dem es gelungen ist, zum erstenmal eine *babylonische Notenschrift* zu entziffern. Diese Notenschrift besteht aus Keil-Ideogrammen mit Silbenbedeutung, die sich auf einer Tontafel aus Assur im Berliner Museum neben einer sumerischen Dichtung und ihrer assyrischen Übersetzung fanden. Die Musik, die wohl dem 2. Jahrtausend v. Chr. entstammt, ist großstufig-herb und sehr entwickelt. Sie meidet den Halbtonschritt, verwendet aber vier ineinandergeschachtelte Fünftonleitern. Die begleitende achtzehnsaitige Harfe benutzt reichlich Doppelgriffe. In seiner ganzen Art erinnert das Stück auffallend an chinesische Musik. Seine besondere Bedeutung liegt darin, daß es nicht nur die erste Kunde von babylonischer Tonkunst gibt, sondern überhaupt von der Musik eines nichtgriechischen Altertumsvolkes und einer vorgriechischen Zeit.

Der *Kammermusikpreis* von eintausend Dollar, der von Mrs. *F. S. Coolidge* jedes zweite Jahr in Verbindung mit dem (jährlichen) Kammermusikfest in Pittsfield ausgeschreiben wird, wurde für 1924 dem amerikanischen Komponisten *Walligford Riegger* (Neuyork) verliehen.

Die *Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien* wird mit Beginn des kommenden Semesters zu einer regulären *Hochschule* umgewandelt werden, nachdem ein sehr eingehender Plan, den die Akademieleitung ausgearbeitet hat, die Billigung des Unterrichts- und Finanzministeriums gefunden hat. Es sollen zunächst nur Dozenten ernannt werden, während zwei Persönlichkeiten, die bisher der Akademie nicht angehörten, den Charakter eines Hochschulprofessors erhalten sollen. Es sind dies *Richard Strauß* und *Max Reinhardt.* Beide werden im Herbst in den Verband der Hochschule eintreten.

Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens der *Akademie der Tonkunst* hat das bayerische Kultusministerium beschlossen, der Anstalt *Hochschulcharakter* zu verleihen.

In Stockholm ist ein Denkmal für *Jenny Lind* enthüllt worden.

Professor *Dr. Max Friedländer*, dem Berliner Musikhistoriker, wurde am letzten Goethe-Tag in Weimar wegen seiner Verdienste um die Deutsche Goethe-Gesellschaft durch deren Präsidenten Geheimrat *Roethe* die Große goldene Goethe-Medaille überreicht — eine Ehrung, die seit vier Jahrzehnten nur fünf Gelehrten zuteil geworden ist.

Hans Knappertsbusch wurde zum Ehrenbürger der Münchener Universität ernannt.

Universitätsprofessor *Dr. Hans Joachim Moser* (Halle), der kürzlich auf Einladung der philosophischen Fakultät in Hamburg an der dortigen Universität vier Vorträge über »Händel« hielt, ist zum ordentlichen Mitglied des Bückeburger musikwissenschaftlichen Forschungsinstituts einstimmig gewählt worden. Der Schlußband seiner »Geschichte der deutschen Musik« erscheint voraussichtlich im Spätherbst d. Js. bei Cotta in Stuttgart.

Der Hallesche Universitätsmusikdirektor Professor *Alfred Rahlwes* wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Halle a. S. *zum Ehrendoktor* ernannt.

Kurt Singer wurde in einer Berliner Stadtverordnetenversammlung zum Bürgerdeputierten und Mitglied der Kunstdeputation gewählt.

Hofrat Professor *Hans Winderstein*, der seit einer Reihe von Jahren in Bad Nauheim ansässig ist und dort die Sinfoniekonzerte des in diesem Sommer auf 70 Musiker verstärkten Kurorchesters leitet, wurde von der hessischen Regierung durch Verleihung des Generalmusikdirektor-Titels ausgezeichnet.

Leoš Janáček feierte am 3. Juli seinen 70. Geburtstag.

Heinrich Zöllner vollendete sein 70. Lebensjahr. In Leipzig geboren, studierte er zuerst die Rechte, ging dann aber unter Leitung Reineckes, Jadassohns und Richters bald ganz zur Musik über. Seit 1914 lebt er ausschließlich seinem Schaffen in Freiburg i. B.

Erich Band vom Stuttgarter Landestheater wurde zum Generalmusikdirektor in *Halle* ernannt.

Der Straubeschüler *Friedrich Brinkmann*, der mehrere Jahre als Vertreter Günther Ramins an der Thomaskirche zu Leipzig wirkte, wurde als Kantor und Oberorganist nach *Gottesberg* in Schlesien berufen.

Der Violinpädagoge *Paul Elgers* verläßt Ende dieses Schuljahres die Staatliche Musikschule zu Weimar, an der er seit 1919 als Leiter einer ersten Geigenklasse tätig war, und gründet im September 1924 in Weimar mit *Hilde Elgers* eine Weimarer Geigerschule.

Stefan Frenkel, ein Schüler von Professor Flesch, wurde an das Philharmonische Orchester in Dresden als erster Konzertmeister verpflichtet.

Eugen Lang wurde als 1. Kapellmeister an das Städtische Theater in *Remscheid* verpflichtet.

Fritz Müller-Prem, der bisherige erste Kapellmeister des Stettiner Stadttheaters, wurde als musikalischer Leiter mit dem Titel eines Generalmusikdirektors an die Pfälzische Landesbühne berufen.

An Stelle des aus dem *Mairecker-Buxbaum-Quartett* (Wien) austretenden Prof. Mairecker ist Prof. *Robert Pollak* als Primarius in die Vereinigung eingetreten.

Julius Prüwer hat auf sein Entlassungsgesuch von der Generalintendanz in *Weimar* die Genehmigung erhalten, schon jetzt von seinem bis 1928 laufenden Vertrag zurückzutreten.

Der Rochlitzer Kantor *Horst Schneider*, ein Schüler von Karl Straube, wurde als Domorganist an St. Petri nach Bautzen berufen.

Der Dirigent am Landestheater in Neustrelitz *Hermann Stange* ist als Generalmusikdirektor an das finnische Opernhaus in *Helsingfors* berufen worden.

Der Intendant des Gothaer Landestheaters *Kurt Strickrodt*, der sich um die künstlerische Entwicklung der Bühne große Verdienste erworben hat, hat bei der thüringischen Regierung seine sofortige Entlassung eingereicht. Er hat den Posten eines Intendanten des Stadttheaters in Plauen i. V. angenommen.

Otto Volkmann, Dirigent des Reblingschen Gesangvereins zu Magdeburg und des Magdeburger Männerchors, wurde zum städtischen Musikdirektor von *Osnabrück* gewählt. Er übernimmt dort die Leitung der städtischen Theatersinfoniekonzerte, der Sinfonie- und Chorkonzerte des Musikvereins und des Lehrergesangvereins.

Felix Wolfes wurde zum ersten Kapellmeister des *Essener* Stadttheaters verpflichtet.

Die Vereinigung Breslauer Kritiker gibt den Fall eines musikalischen Plagiats bekannt. In einem Breslauer Konzert des Hennig-Quartetts wurde im März ein Streichquartett zur Aufführung gebracht, angeblich das Werk eines Herbert Zabinsky. Wie jetzt nachgewiesen wird, ist dieses Quartett vollkommen identisch mit dem Quartett op. 15 von *Alexander v. Zemlinsky.* Nachträglich stellt sich auch heraus, daß der Betrüger bereits im vorigen Jahre ebenfalls das Hennig-Quartett zur Aufführung eines Opus 1, das in Wirklichkeit das erste Streichquartett von Zemlinsky war, in Breslau, Berlin und anderen Städten veranlaßten.

TODESNACHRICHTEN

AUGSBURG: Im Alter von 50 Jahren starb der seit fünf Jahren in Augsburg wirkende Heldentenor des Stadttheaters Augsburg *Max*

ter Meer, der mehr als 25 Jahre der deutschen Bühne angehörte und seinerzeit vor seiner Augsburger Tätigkeit lange Jahre hindurch als erster Heldentenor des Staatstheaters in Hannover große Erfolge erntete.

BERLIN: *Eugen Hildach* verschied im Alter von 75 Jahren am 27. Juli.

DARMSTADT: Der Heldentenor des hessischen Landestheaters *Verheyen*, ein geborener Frankfurter, ist im Alter von 39 Jahren an den Folgen einer Operation gestorben.

DORTMUND: Der erste Kapellmeister des Stadttheaters Dortmund *Wilhelm Reich* ist im Alter von 61 Jahren gestorben. Reich, ein tüchtiger und zuverlässiger Musiker, der sich in Dortmund größter Beliebtheit erfreute, wurde bei einer »Götterdämmerungs«-Probe vom Herzschlag gerührt.

EDINBURGH: *Friedrich Niecks*, Professor der Musik an der Universität Edinburgh, starb nach längerem Leiden im Alter von 79 Jahren.

MANNHEIM: Der ehemalige Generalintendant des Karlsruher Hoftheaters Geheimrat Dr. *Albert Bürklin* ist gestorben.

MÜNCHEN: Der Pianist *Heinrich Schwarz*, Professor an der Münchener Akademie der Tonkunst, ist im Alter von 63 Jahren den Folgen einer Operation erlegen.

NEAPEL: Am 2. Juli starb der Opernkomponist *Carlo Sebastiani* (geb. 1851). Von hm wurden aufgeführt »A San Francisco« auf ein Textbuch des Kulturhistorikers Salvatore di Giacomo (Neapel 1875) und »Georges Dandin« nach Molière (Neapel 1893).

PARIS: Im Mai ist *Henri Maréchal* aus dem Leben geschieden. Auf Wunsch des Verstorbenen ist der Tod erst eine oder zwei Wochen später bekanntgegeben worden; er wollte diese Welt in aller Bescheidenheit verlassen. Der Komponist, am 22. Januar 1842 in Paris geboren, wurde 1870 mit dem Rompreis ausgezeichnet und errang in der Komischen Oper mit seinen Werken »Les Amoureux de Catherine« (1876) und »La Taverne des Trabans« Erfolge.

Théodore Dubois ist am 12. Juni hier verstorben. Am 24. August 1837 zu Rosnay geboren, errang er 1861 den Rompreis, wurde 1871 Harmonielehrer am Konservatorium und folgte 1896 Ambroise Thomas als Leiter des gleichen Instituts. Als Organist an der Sainte-Cécile, später der Madeleine, als Mitglied der Akademie der schönen Künste (1894) hat Dubois eine große Anzahl geistlicher Kompositionen geschaffen und der Bühne einige Opern, wie »La Guzla de l'Emir« (1873), »Aben-Hamet« (1884), »La Farandole«, ein Ballett (1883) und »Xaviere« (1895) geschenkt.

REGENSBURG: Hier ist der Geistliche Rat Professor *Franz Xaver Engelhardt*, seit 33 Jahren Leiter des berühmten Regensburger Domchors, gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Für Orchester

Bliß, Arthur: Colour Symphony. Curwen & Sons, London.

Sekles, Bernh.: op. 29 Gesichte. Phantast. Miniaturen. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Williams, Vaughan: Pastoral Symphony. Curwen & Sons, London.

Wunsch, Hermann (Berlin W 30): Sinfonie Nr 2 (e), noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Bliß, Arthur: Conversations f. Fl., B.-Fl., Ob., Cor Angl., V., Vla. u. Vc., P. Curwen, London.

Blumer, Theod.: op. 52 Quintett (B) f. Blasinstr. Zimmermann, Leipzig.

Dubois, Théodore: 2e Quatuor p. instr. à cordes. Heugel, Paris.

Reuter, Fritz: op. 6 Phantast. Suite f. Flöte u. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.

Wunsch, Hermann (Berlin W 30): Streichquartett, noch ungedruckt.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Fridman-Gramatté, Sonja: Sonate I (c) f. Pfte., Sonate I (G) u. Partita II (D) f. Viol. allein. N. Simrock, Berlin.

Medtner, N.: op. 42 Russisches Märchen f. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Unger, Hermann, op. 45 Konzert f. Org. u. Orch., ungedruckt, leihweise durch Tischer & Jagenberg, Köln.

*

Berichtigung: Schmidt, Franz: Fantasie u. Fuge (D) f. Orgel. Verlag: Ludwig Kern, Wien (nicht Krenn, s. Heft XVI/11).

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Honegger, Arthur: König David. Dramat. Psalm. Von R. Morax. Foetisch, Lausanne.

Yvain, Maurice: Gosse de riche. Comédie musicale en 3 actes, livret de J. Bousquet et H. Falk. Salabert, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, Joh. Seb.: Hohe Messe (h). Faksimileausg. der Handschrift. Insel-Verlag, Leipzig.

— Magnificat. Hrsg. von A. Schering. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Büttner, Paul: Heut und Ewig. Kinderkonzert aus »Des Knaben Wunderhorn«. Ein Fragespiel für Solost., Kinderchor u. Orch. Leuckart, Leipzig.

Busoni, Ferruccio: op. 55 Nr. 2. Zigeunerlied. Ballade f. Bariton mit Orch. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Felber, Rudolf: Slowakische Volkslieder f. eine Singst. mit Klav. Hüni, Zürich.

Frank, Marco: Drei Lieder (Liebesnacht, Der Frühling, Verloren). Für Ges. mit Pfte. Doblinger, Wien.

Geilsdorf, Paul: op. 30 Kleine Lieder, Gedichte von R. Habetin. Klemm, Leipzig.

Grosz, Wilhelm: op. 18 Lieder an die Geliebte nach Worten des Dschenab Schenabbüdin Bey (deutsch von H. Bethge) f. hohe St. mit Pfte. Universal-Edit., Wien.

Grovlez, Gabriel: Les mélancolies passionnées. Huit mélodies. Sénart, Paris.

— Trois mélodies extraites de la chambre blanche, poèmes de Henri Bataille. A. Leduc, Paris.

Gurney, Ivor: Ludlow and Teme. Song Cycle for Tenor voice, String quart. and Pfte. Stainer & Bell, London.

Heger, Robert (München): Ein Friedenslied (abendfüllend) f. Chor, Soli u. Orch., noch ungedruckt.

Hemmann, Friedrich (Berlin-Südende): Drei ernste Gesänge nach Rabindranath Tagore mit Klav., noch ungedruckt.

Jaques-Dalcroze, E.: Trois ballades françaises, poèmes de Paul Fort (1 Chanson à l'aube, 2 le cœur, 3 la trêve). Heugel, Paris.

Jüngst, Hugo: op. 107 Mazeppa. Ein Zyklus für Männerchor mit Orch. mit Benutzung poln. Volks- und Tanzlieder und verbind. Dichtung. Part. u. St. Otto Forberg, Leipzig.

Knochenhauer, Karl: op. 12/28 Lieder nach Dichtungen von Maria Wellwerth f. hohe Singst. mit Klav. Meistersinger-Verl., Nürnberg.

Krome, Hermann: Aus dem Rosengarten von H. Löns. Für Ges. mit Pfte. Birnbach, Berlin.

Laparra, Raoul: Le missel chantand. Suite de mélodies sur de vieilles poésies franc. Vol. I, II. Heugel, Paris.

Leifs, Jon: op. 4 Drei hohe Sprüche aus der Edda für Tenor u. Klav.; op. 5 Nr 2 Kyrie eleison. Choralfuge f. gem. Chor u. Kinderchor noch ungedruckt.

Meyer, Gust. William (Chemnitz): Kleine Kammermusik. 4 Intermezzi f. eine Altstimme u. Streichquartett nach Gedichten von Else Lasker-Schüler, noch ungedruckt.

Miehl, Artur: Sieben Lieder f. Ges. mit Pfte. Schlesinger, Berlin.

Nietzsche, Friedr.: Sieben ausgew. Lieder f. eine Singst. m. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.

Palestrina: Missa papae Marcelli (A. Schering). Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Pollonnais, André: Mélodies p. une voice et Piano. Vol. I. II. Sénart, Paris.

Respighi, Ottorino: Die Mimose (Shelley) f. Sopran u. Orch. Univers.-Edit., Wien.

Stürmer, Bruno: op. 16 Der alte Müller. Ballade für Barit., gem. Chor und Orch.; op. 18 Gott. Ein Zyklus f. gem. Chor nach Worten von K. Heynicke, noch ungedruckt.

Udine, Jean d': Rondels pour après, poésies deTristan Corbière. Pour une voix et Piano. Heugel, Paris.

Warlock, Peter: The Curlew f. Tenor Voice, Flute, English Horn and String Quartet. Stainer & Bell, London.

III. BÜCHER

Bartholoni, Jean — s. Wagner.

Beethoven im Kampf mit dem Schicksal. Von Max Reinitz. Rikola Verl., Wien.

Operntextbücher, Neue (Weltbibliothek) mit Einleitung und Notenbeispielen. (Erschienen sind zunächst die beliebtesten Opern von Auber, Beethoven, Lortzing, Mozart, Wagner, Weber.)
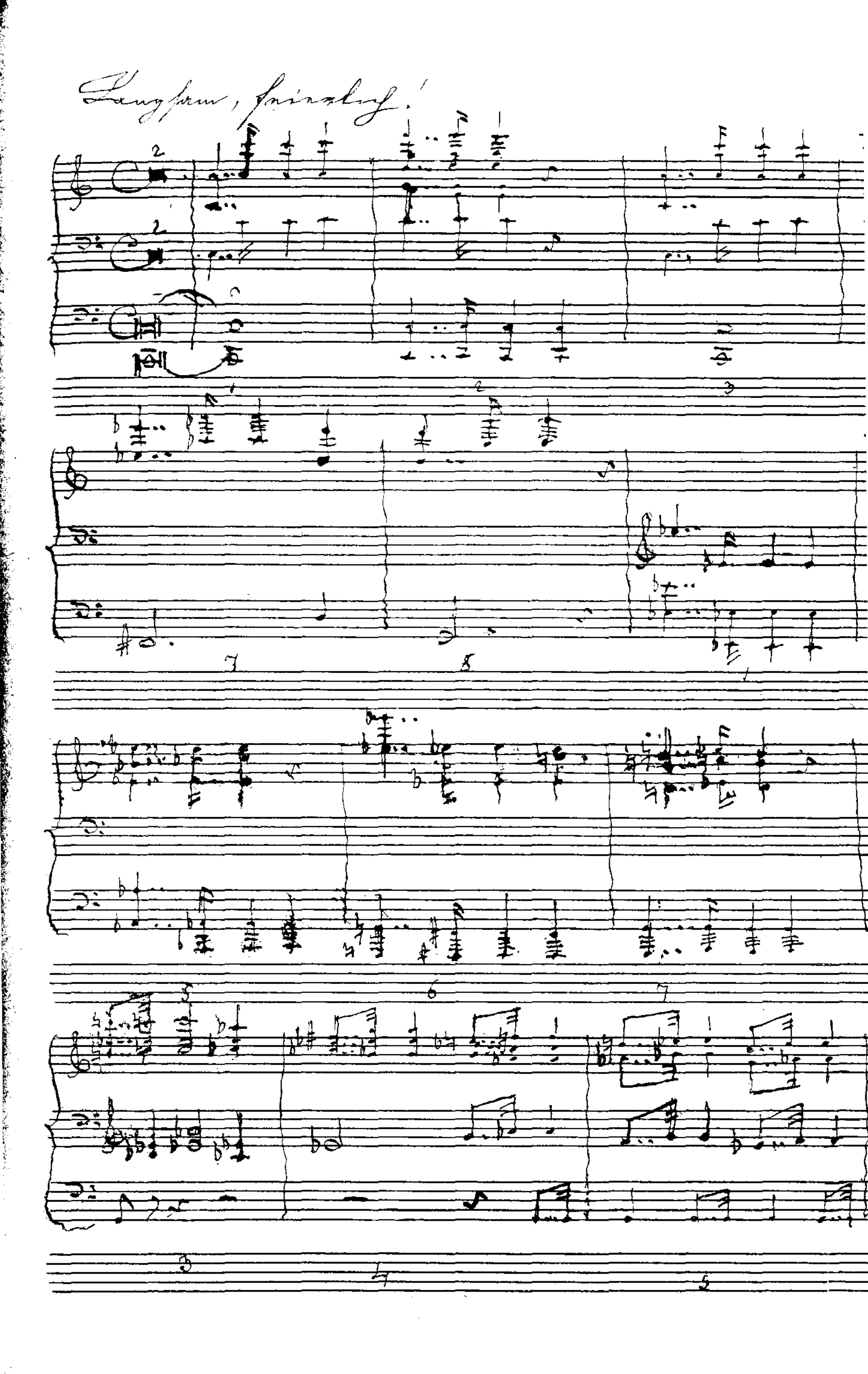
Reinitz, Max — s. Beethoven.

Schäfer, Theo — s. Strauß, Richard.
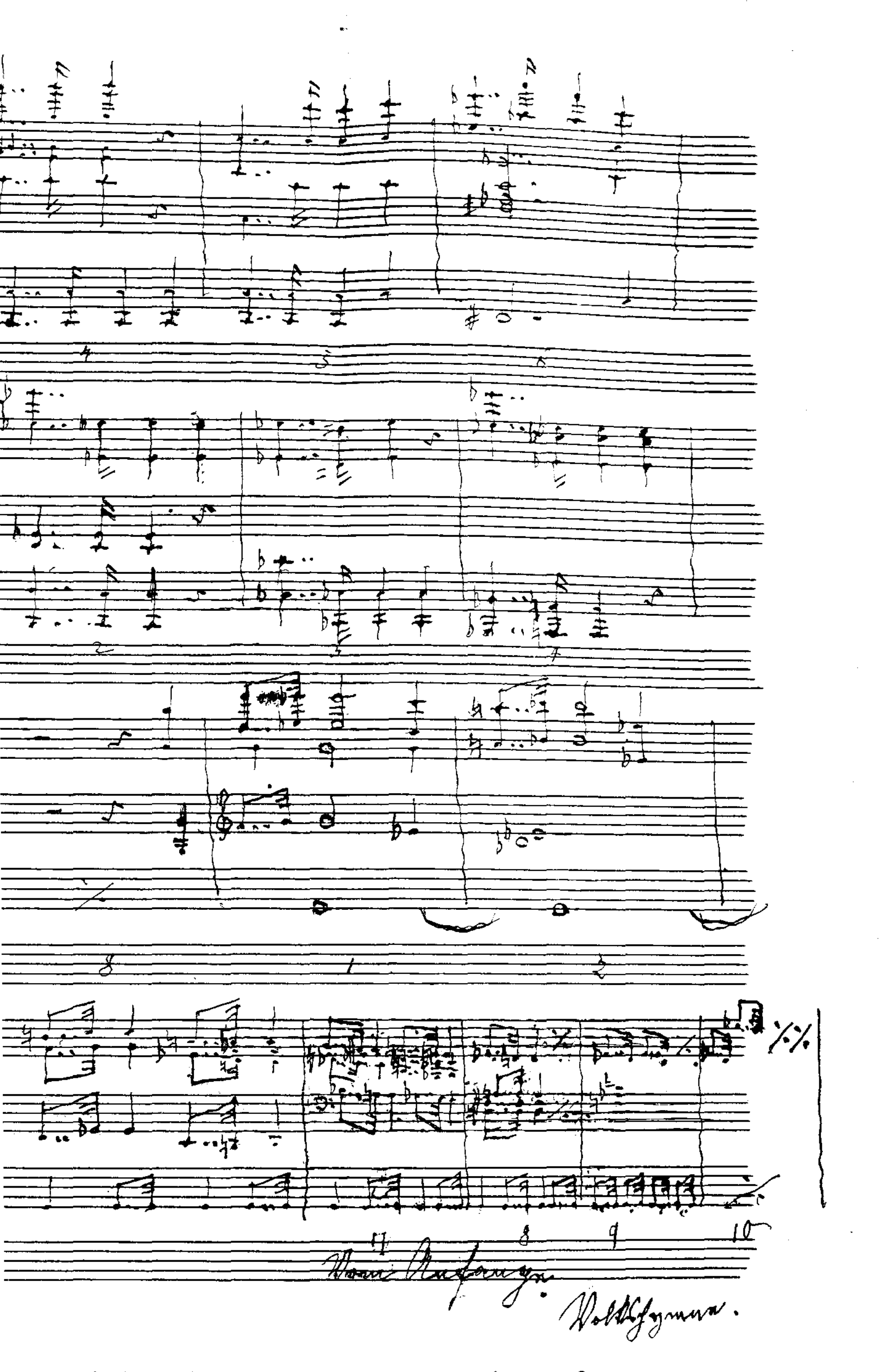
Strauß, Richard. Also sprach R. Strauß zu mir. Aus dem Tagebuch eines Musikers und Schriftstellers. Von Theo Schäfer. F. W. Ruhfus, Dortmund.

Wagner et le recul du temps. Par Jean Bartholoni. Albin Michel, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Entwurf Anton Bruckners zum Orgel-Vor- und Nachspiel bei de



r Hochzeit der Erzherzogin Marie Valerie am 1. August 1890

Langsam

Post festum.

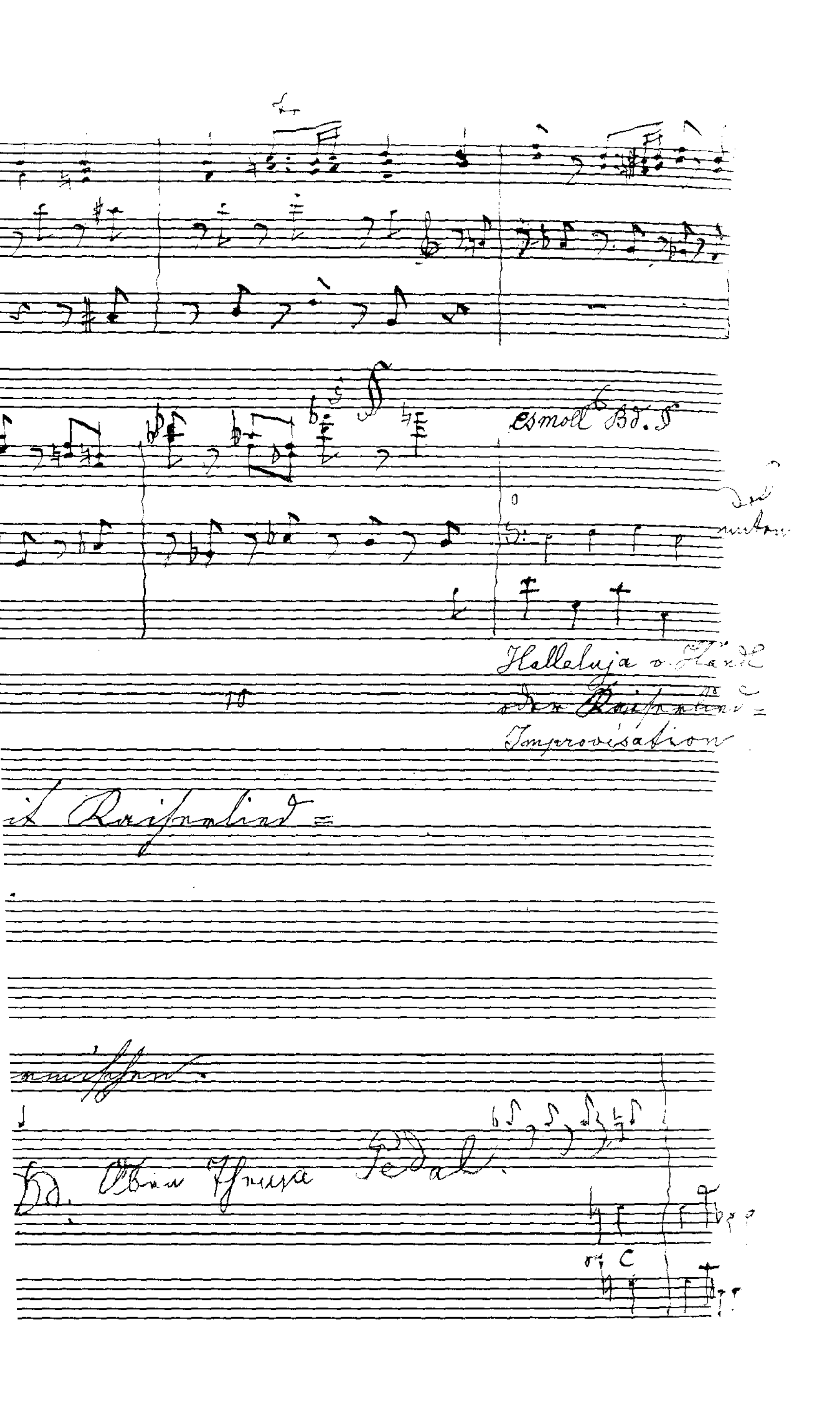
2 3 4

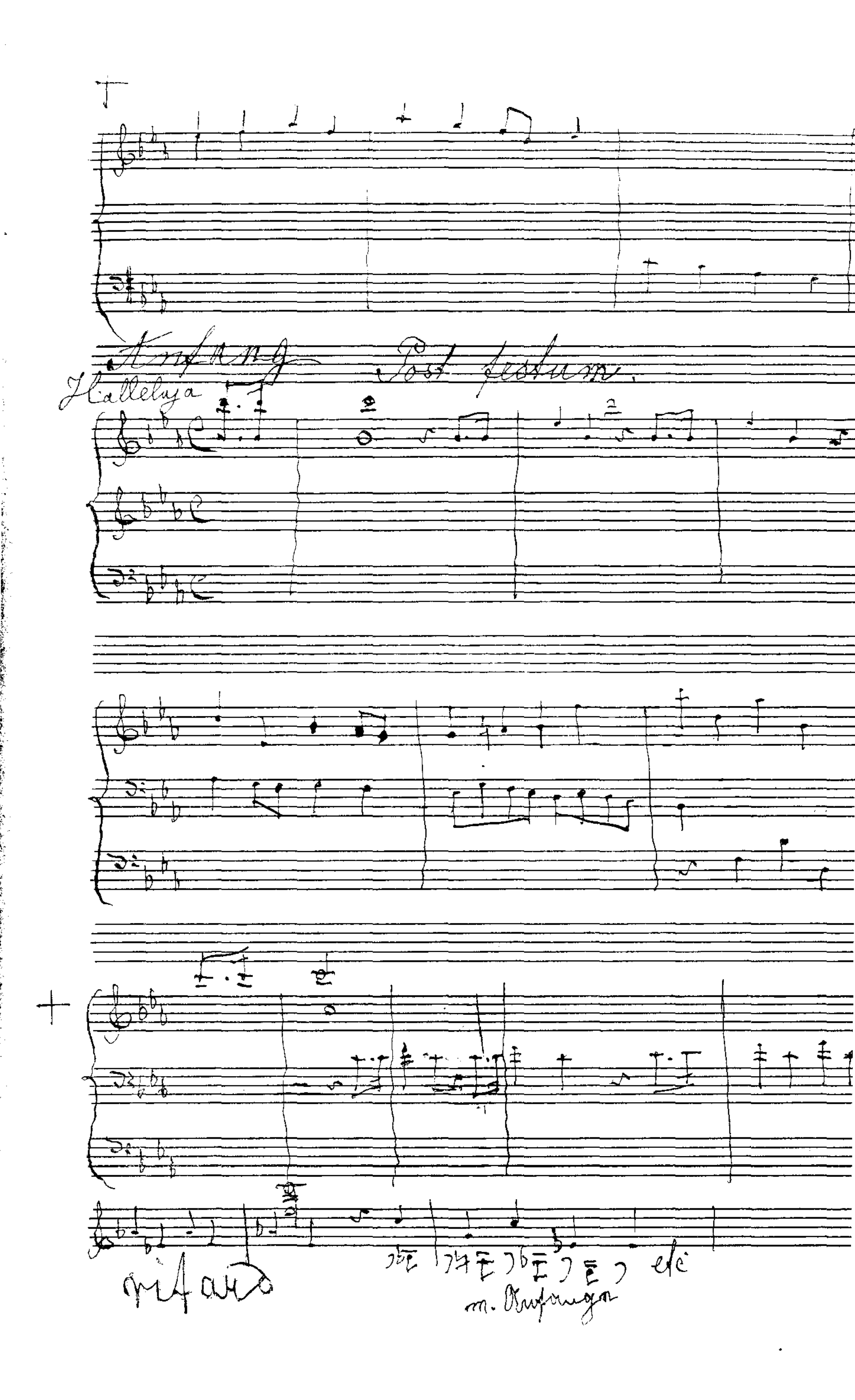
B c a g 8 9

Orka: Halleluja=

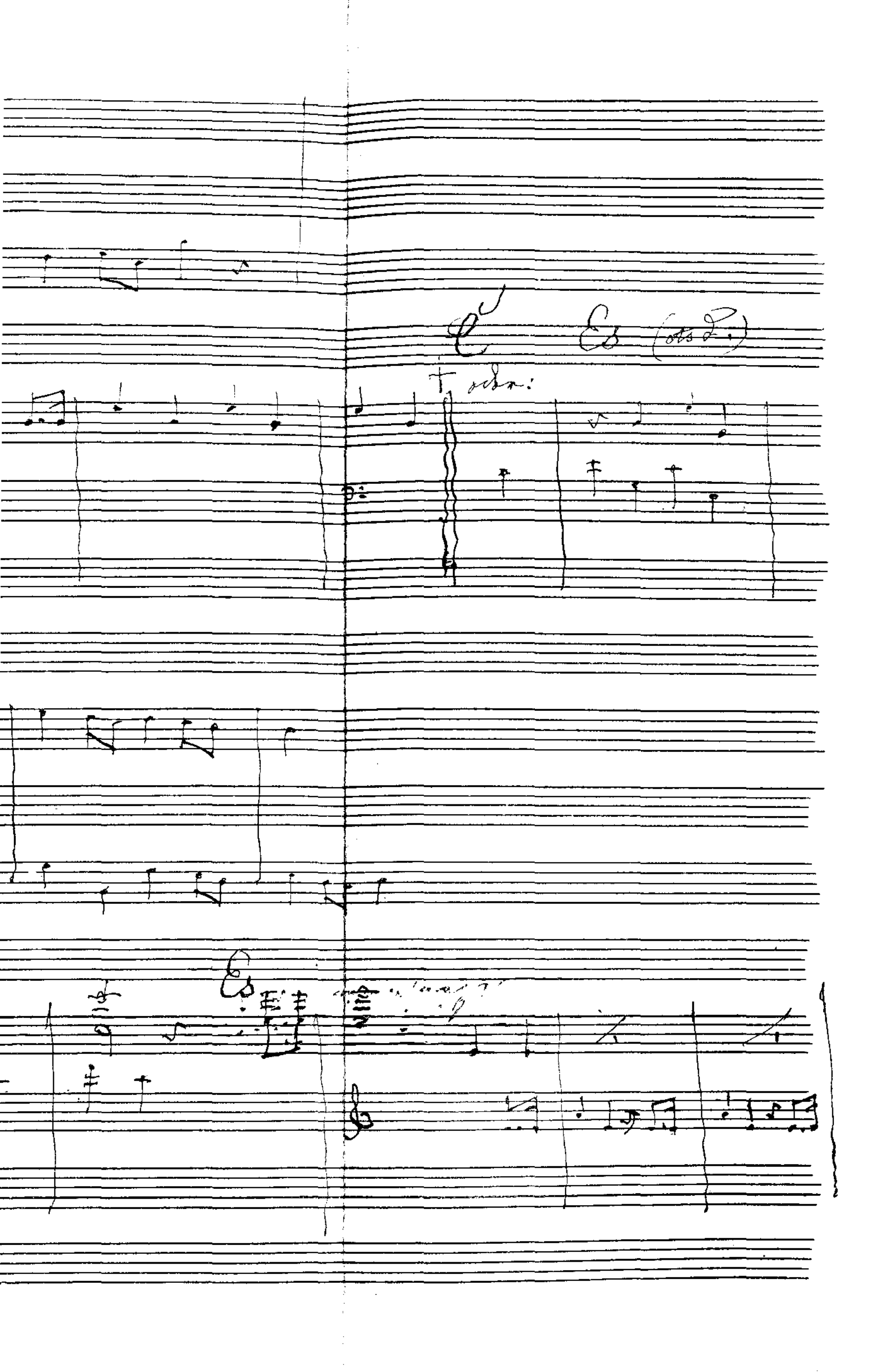
Improvisation

Ges. Ohne alle drei Themen


Esmoll Bd. I
Halleluja v. Händel
Improvisation
Pedal.



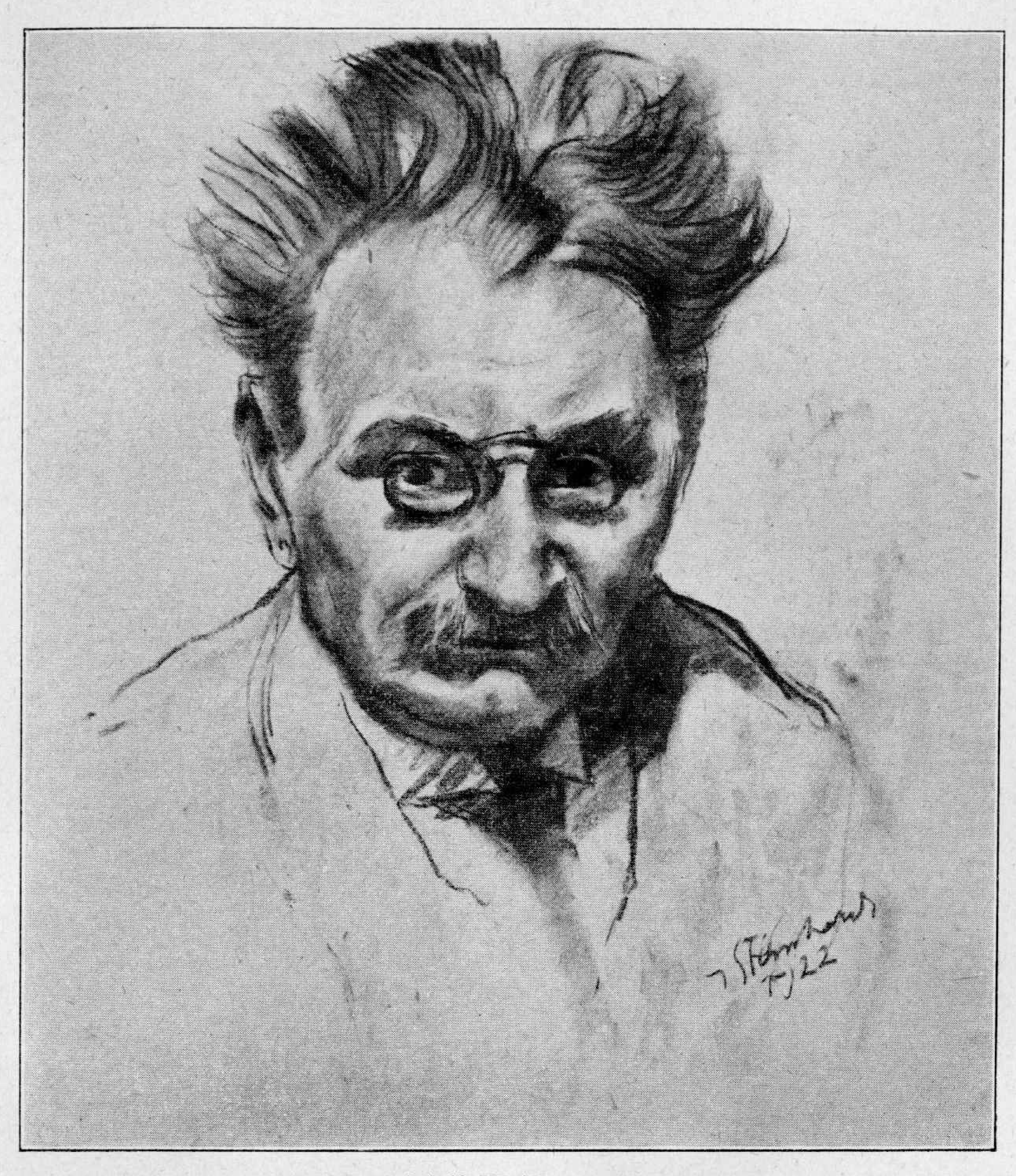
Anfang Post festum
Halleluja
etc
m. Anfangen


Es (als 2.)



Franz Fiedler, Dresden, phot.

Fritz Busch



Adolf Weißmann
Kohlezeichnung von J. Steinhardt

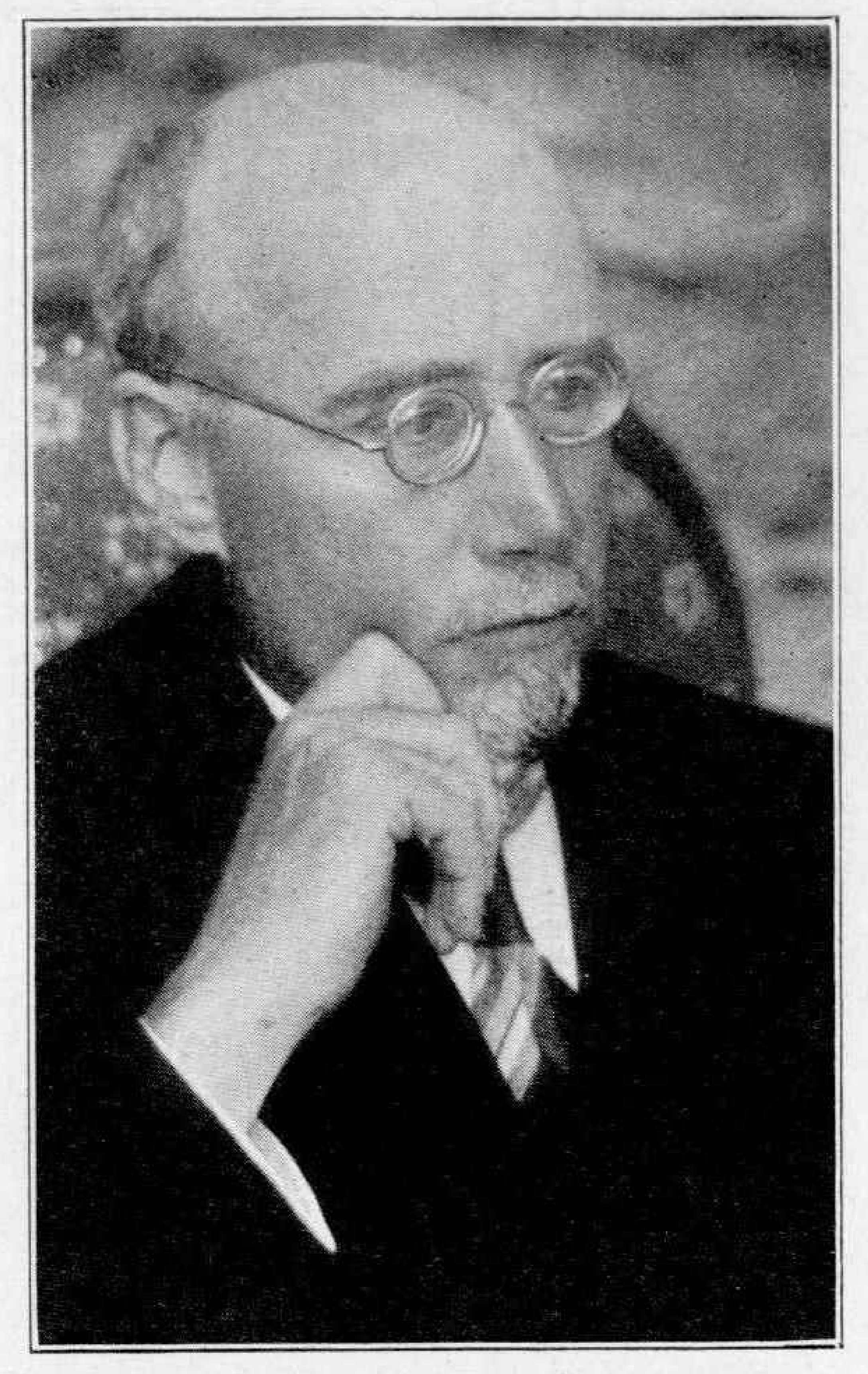


A. Binder, Berlin, phot.

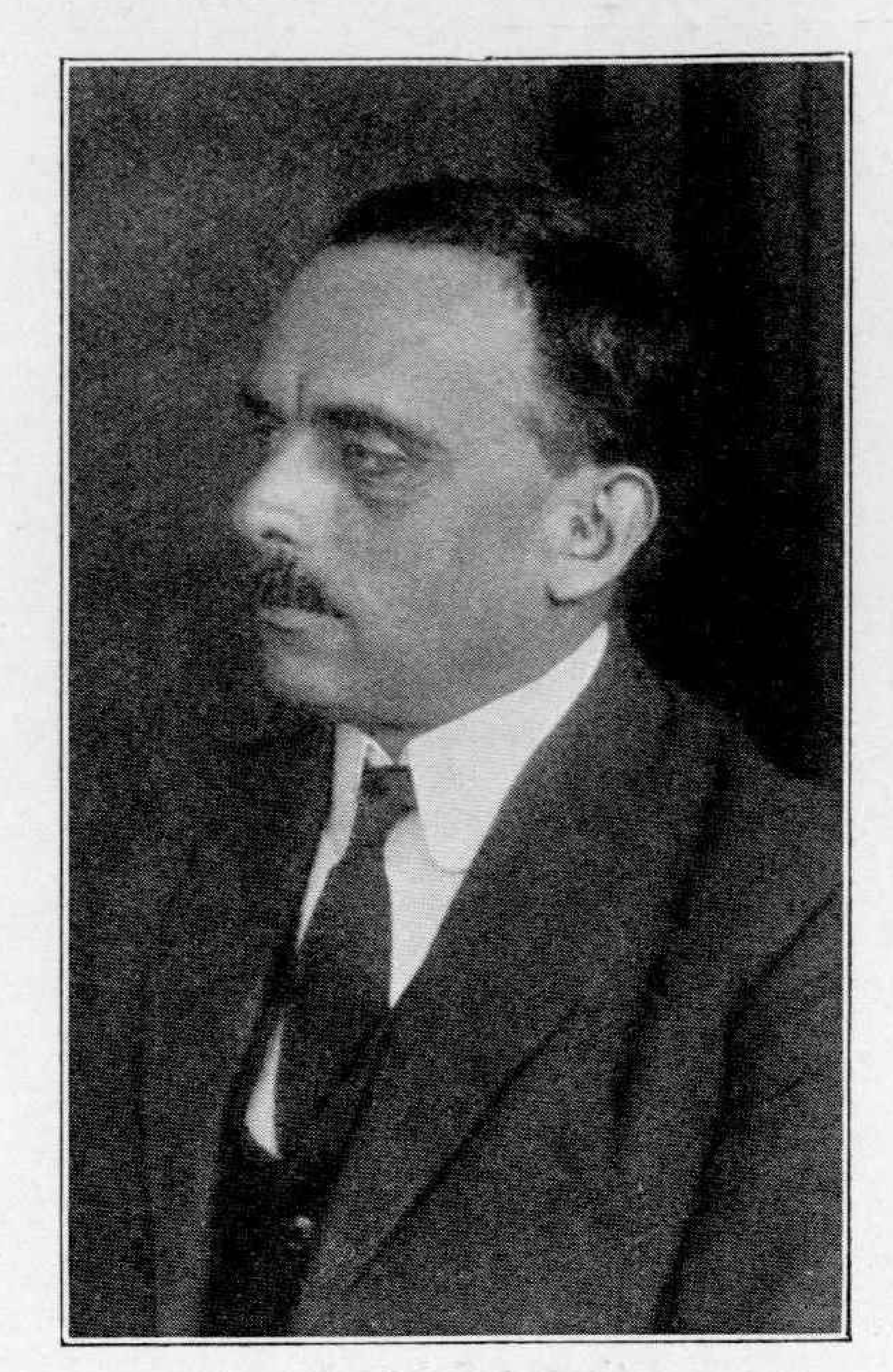
Michael Bohnen



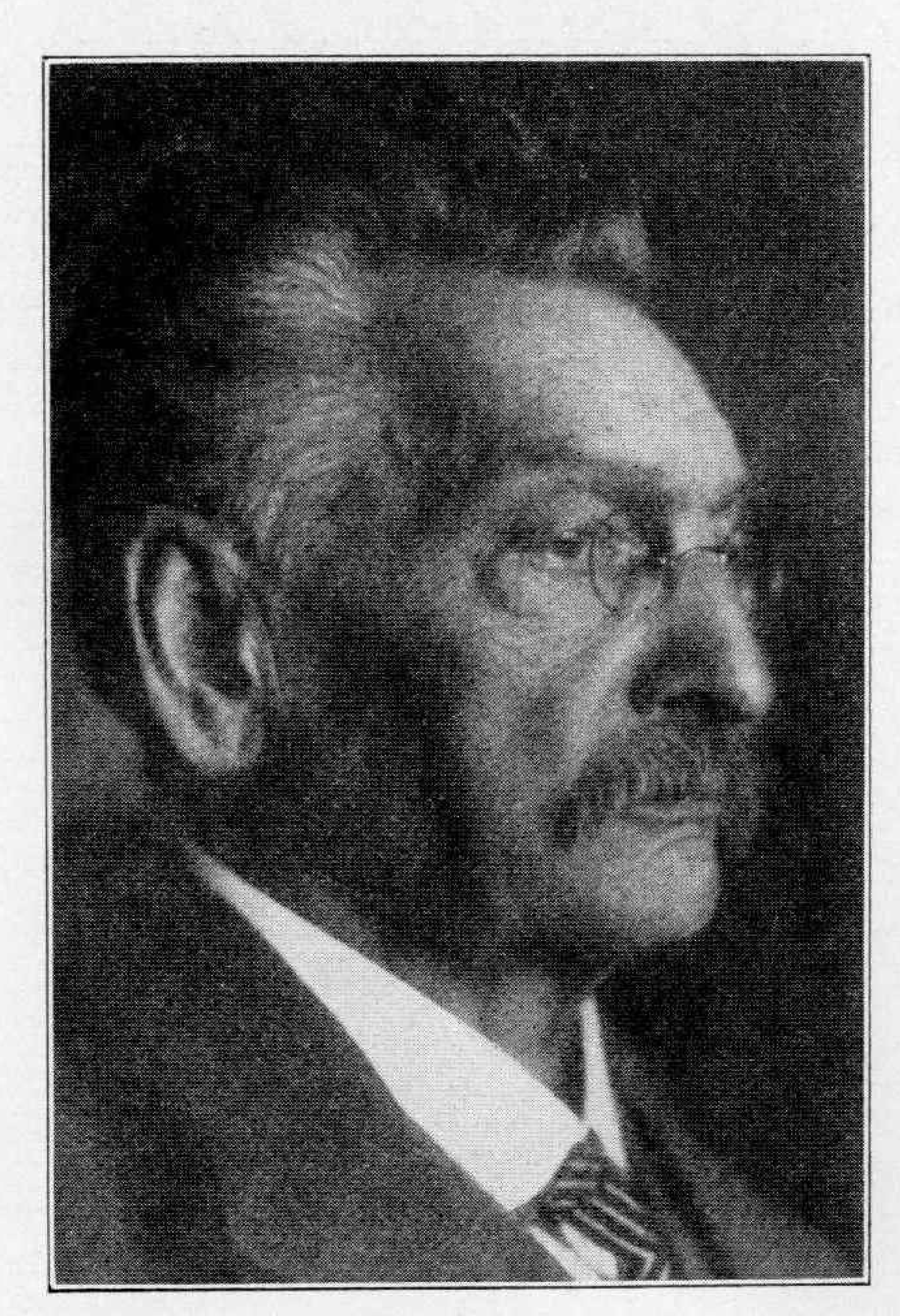
Julius Bittner



Friedrich Niggli



Volkmar Andreae

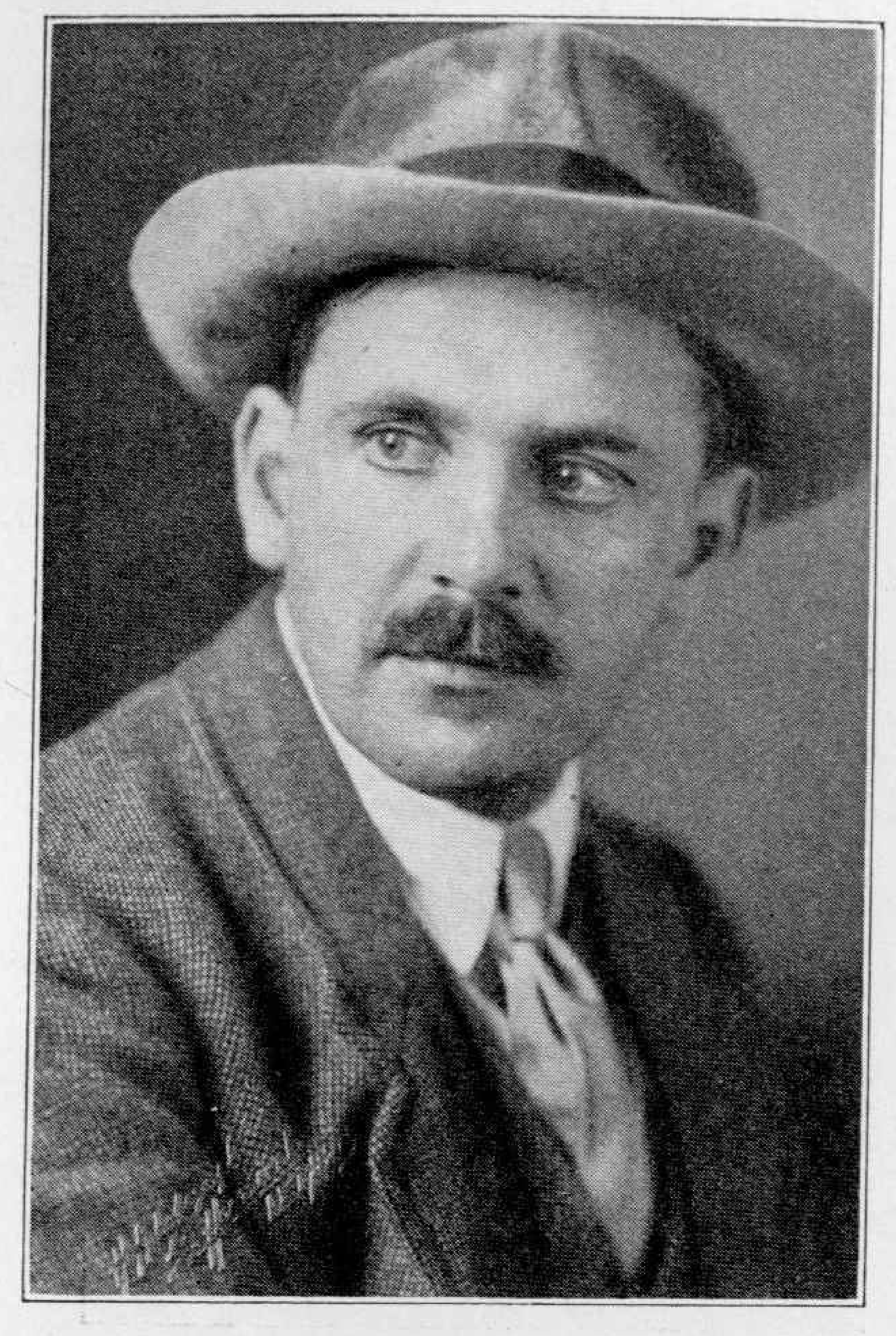


Friedrich Hegar

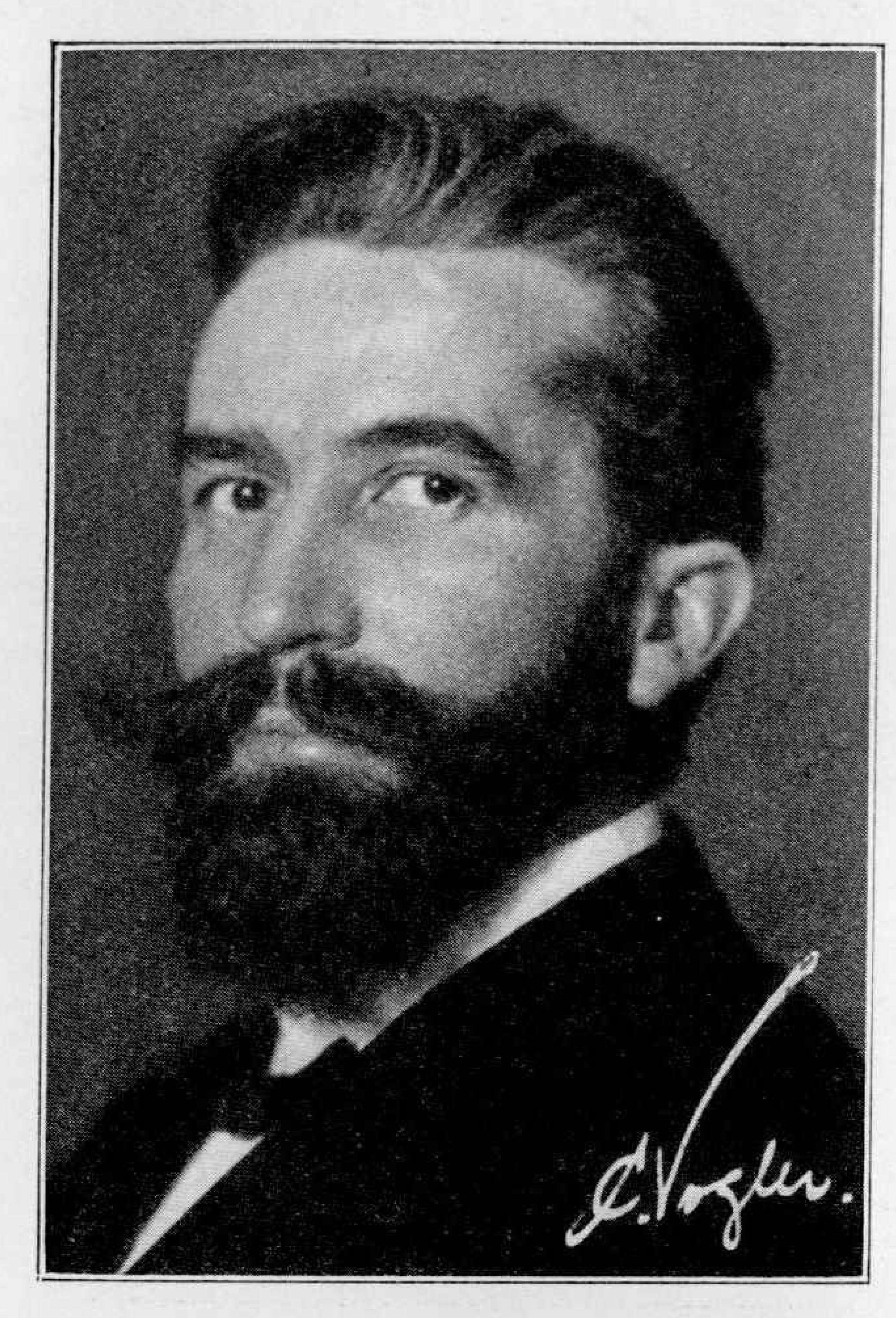


Otto Barblan

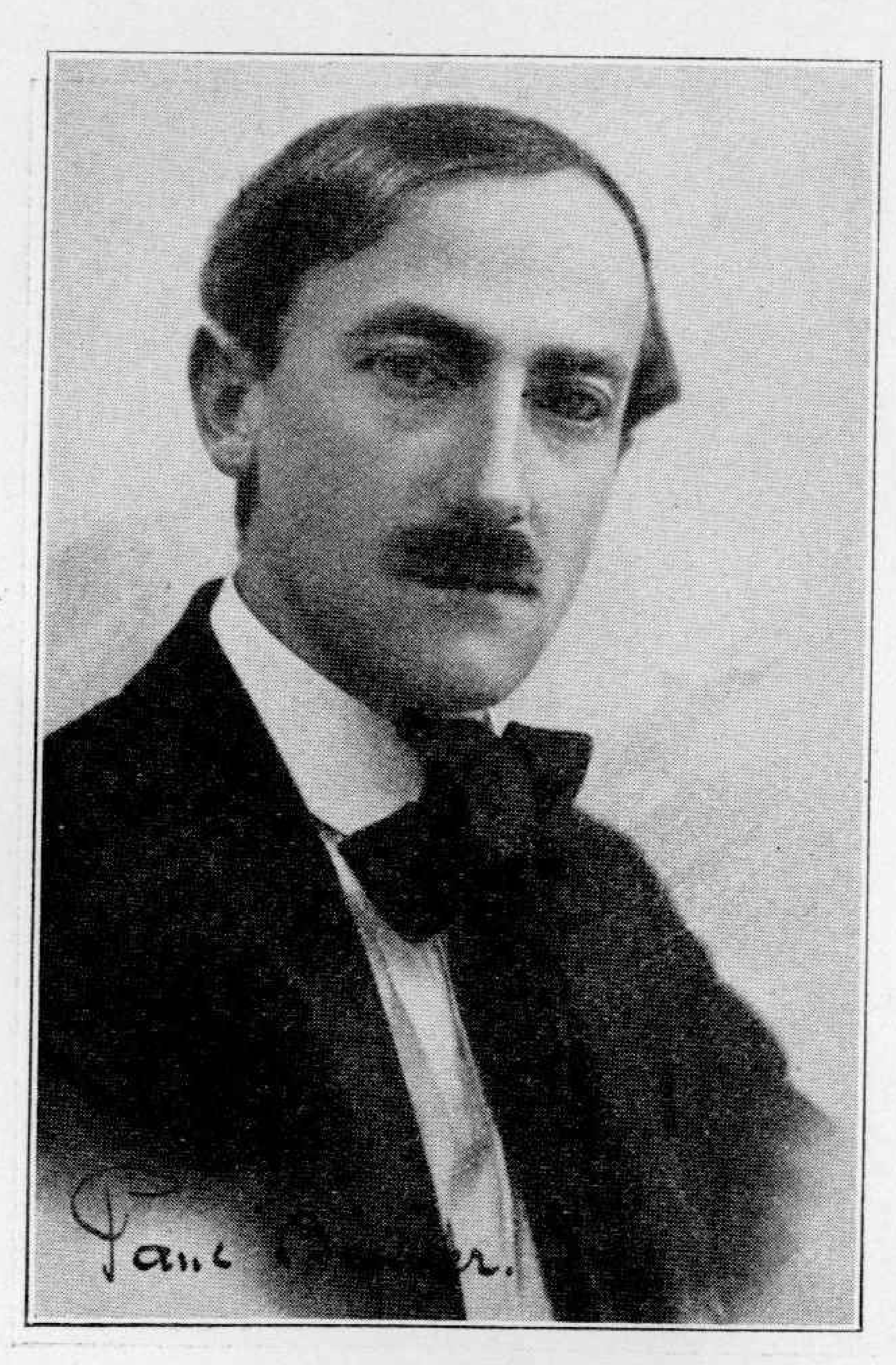
SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLER



Othmar Schoeck



Carl Vogler

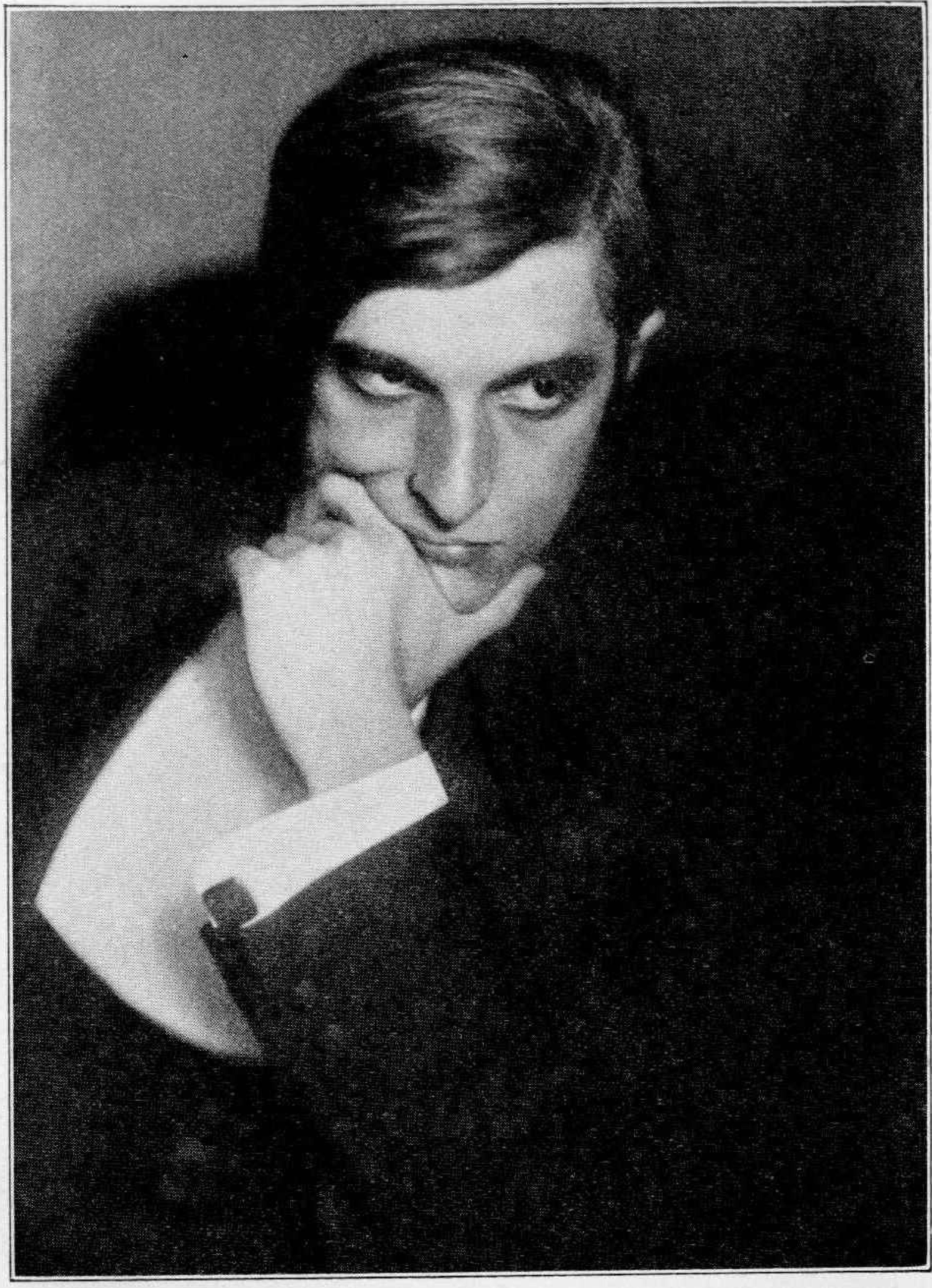


Paul Benner



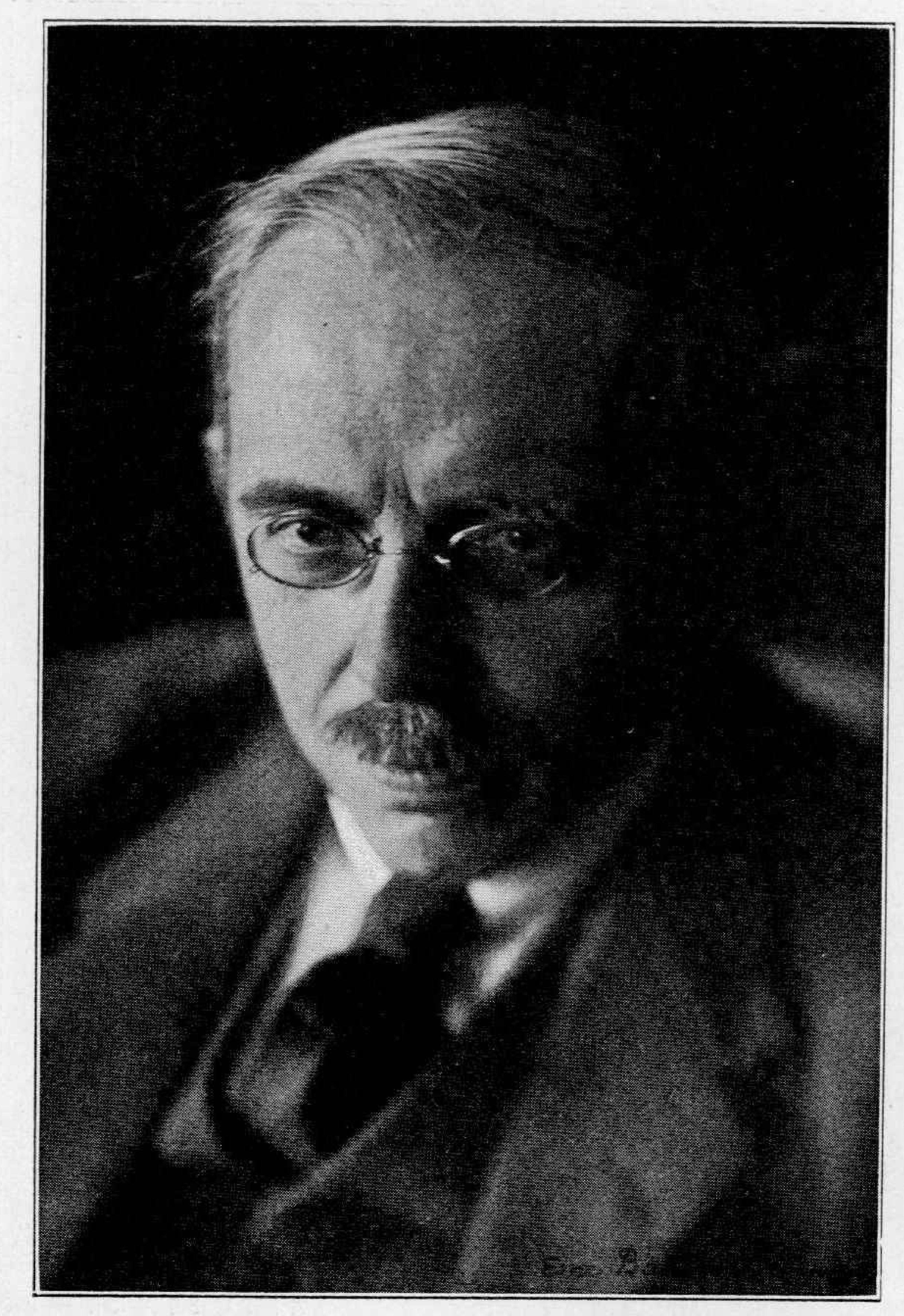
Georges Pantillon

SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLER



Albin Cobe, Wien, phot.

Clemens Krauss



Erne Bardorff, Leipzig, phot.

Karl Straube

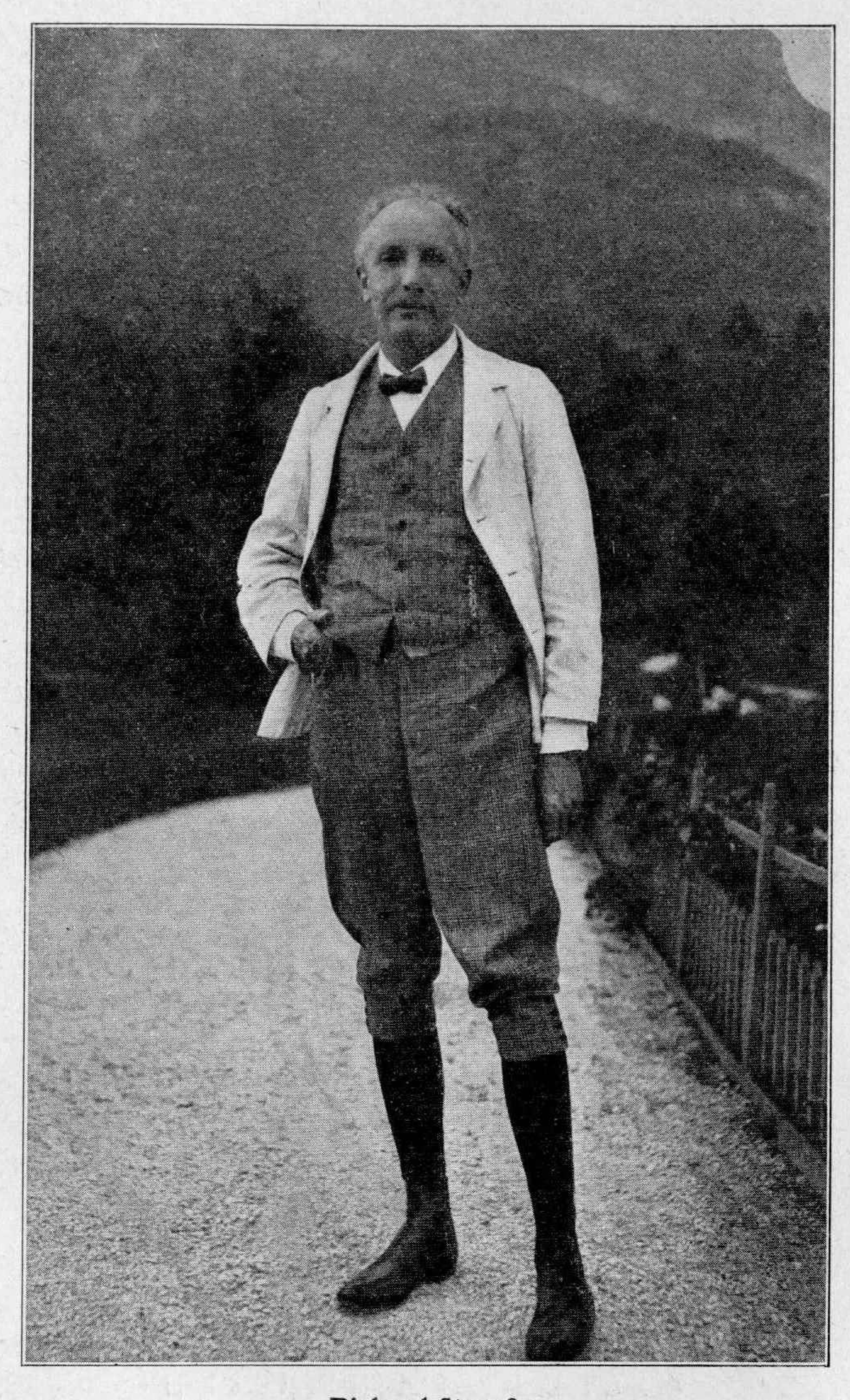


Franz v. Vecsey



Schlosser & Wenisch, Prag, phot.

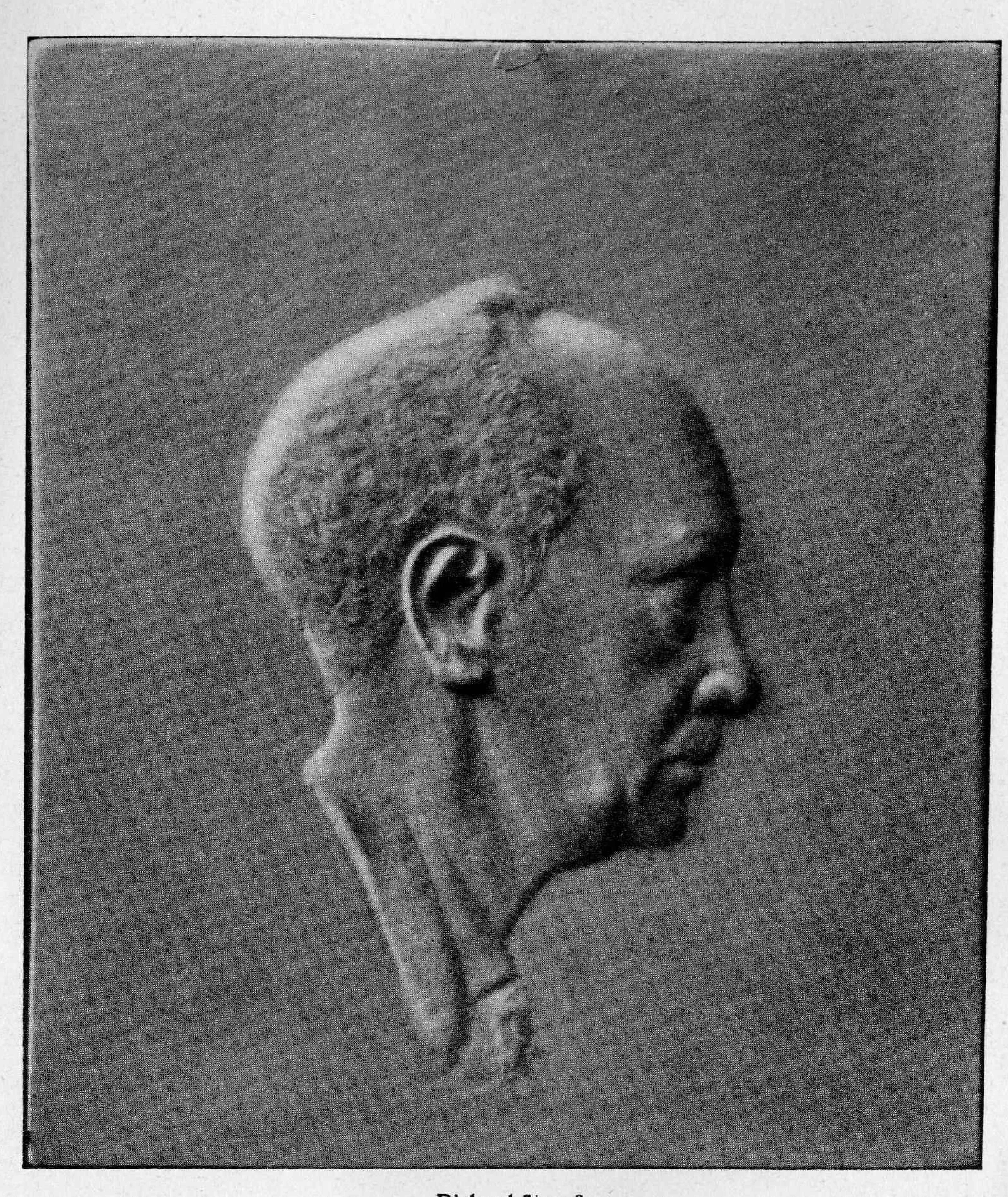
Paul Hindemith



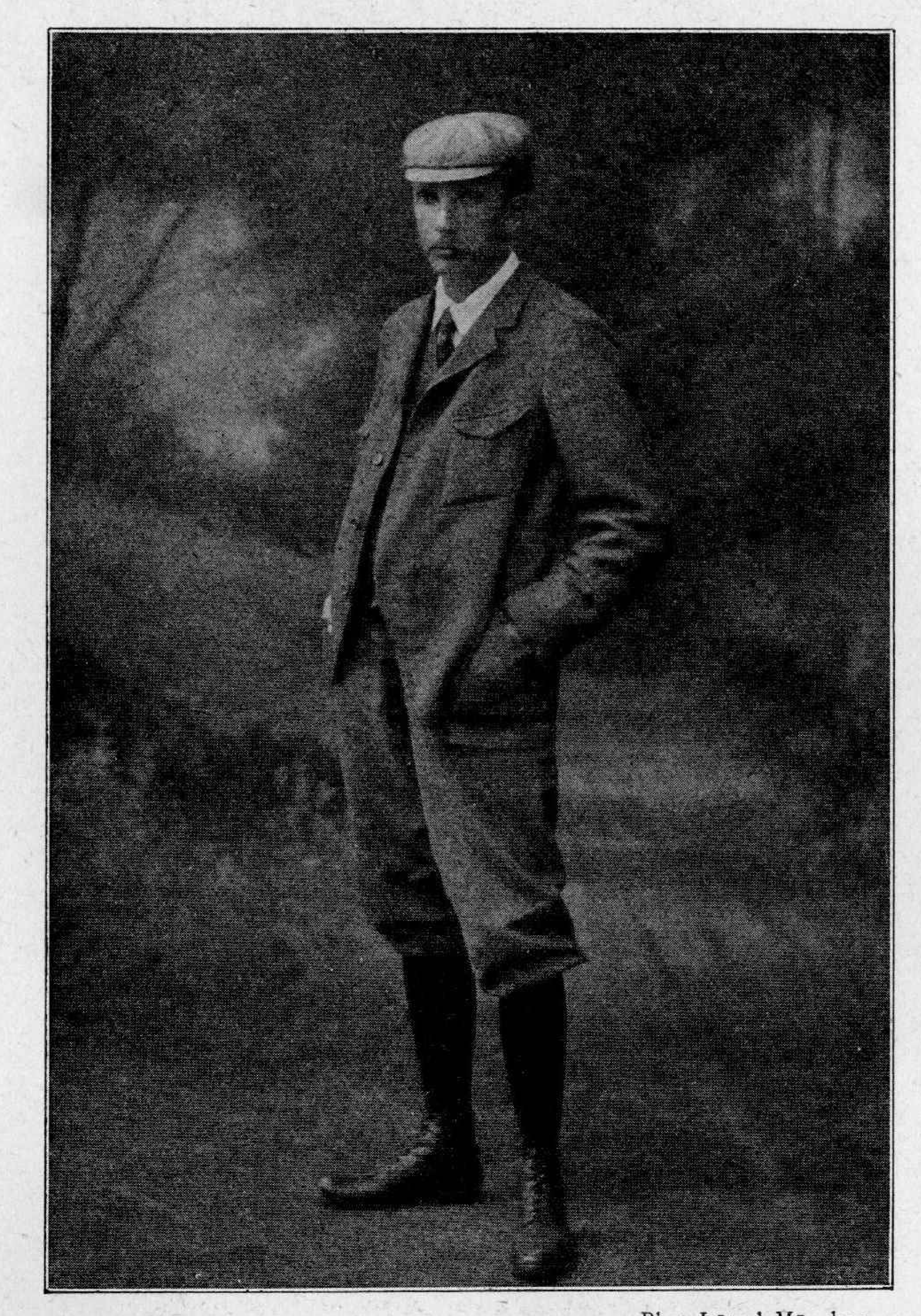
Richard Strauß
im Garten seiner Villa in Garmisch
1915



Richard Strauß
Zeichnung von Max Liebermann
(mit Erlaubnis des Verlages Paul Cassirer)



Richard Strauß
Plakette von Edmund Schröder



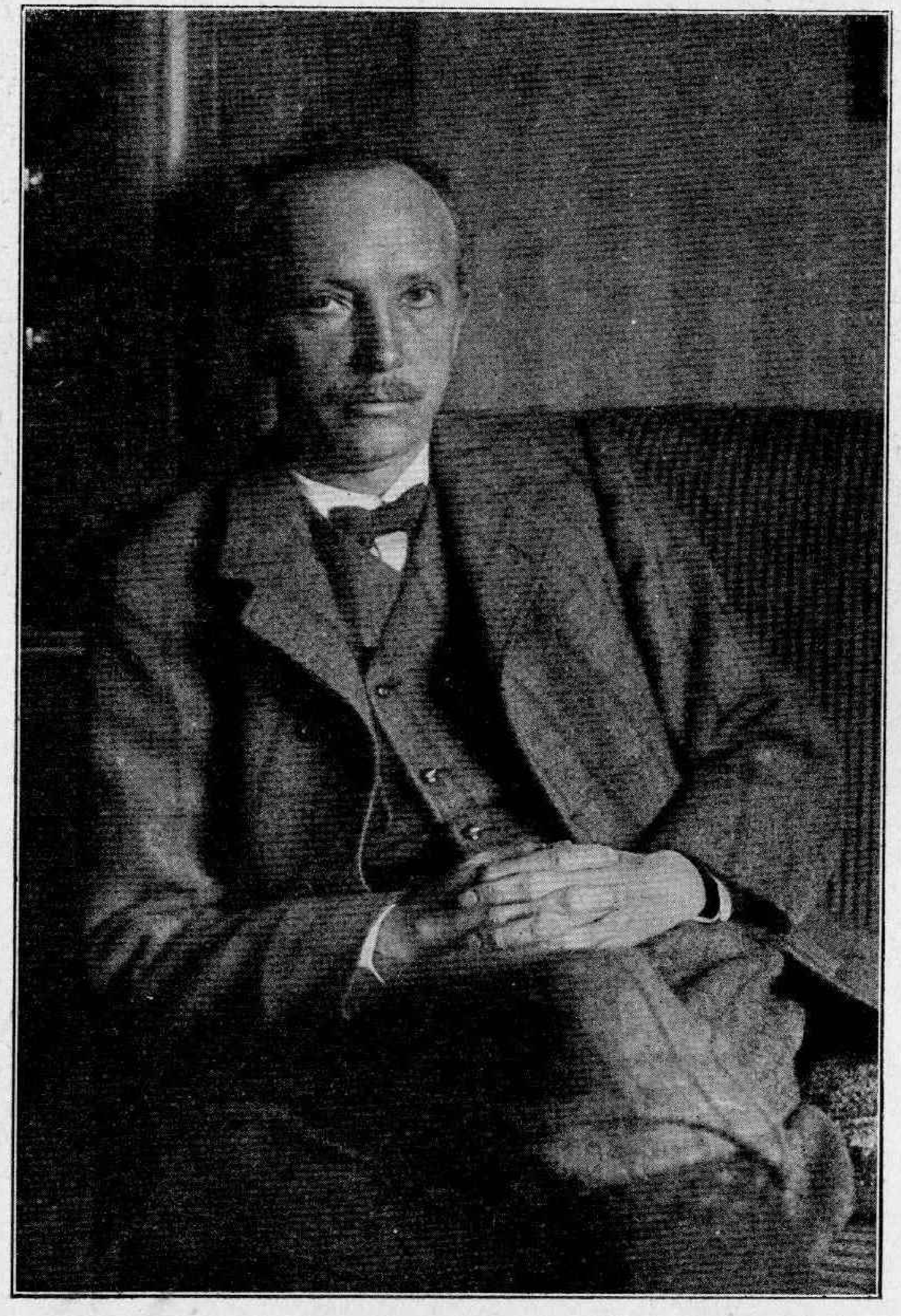
Phot. Lützel, München

Richard Strauß
1903



Phot. Lützel, München

Richard Strauß
(1895)



Phot. Kester

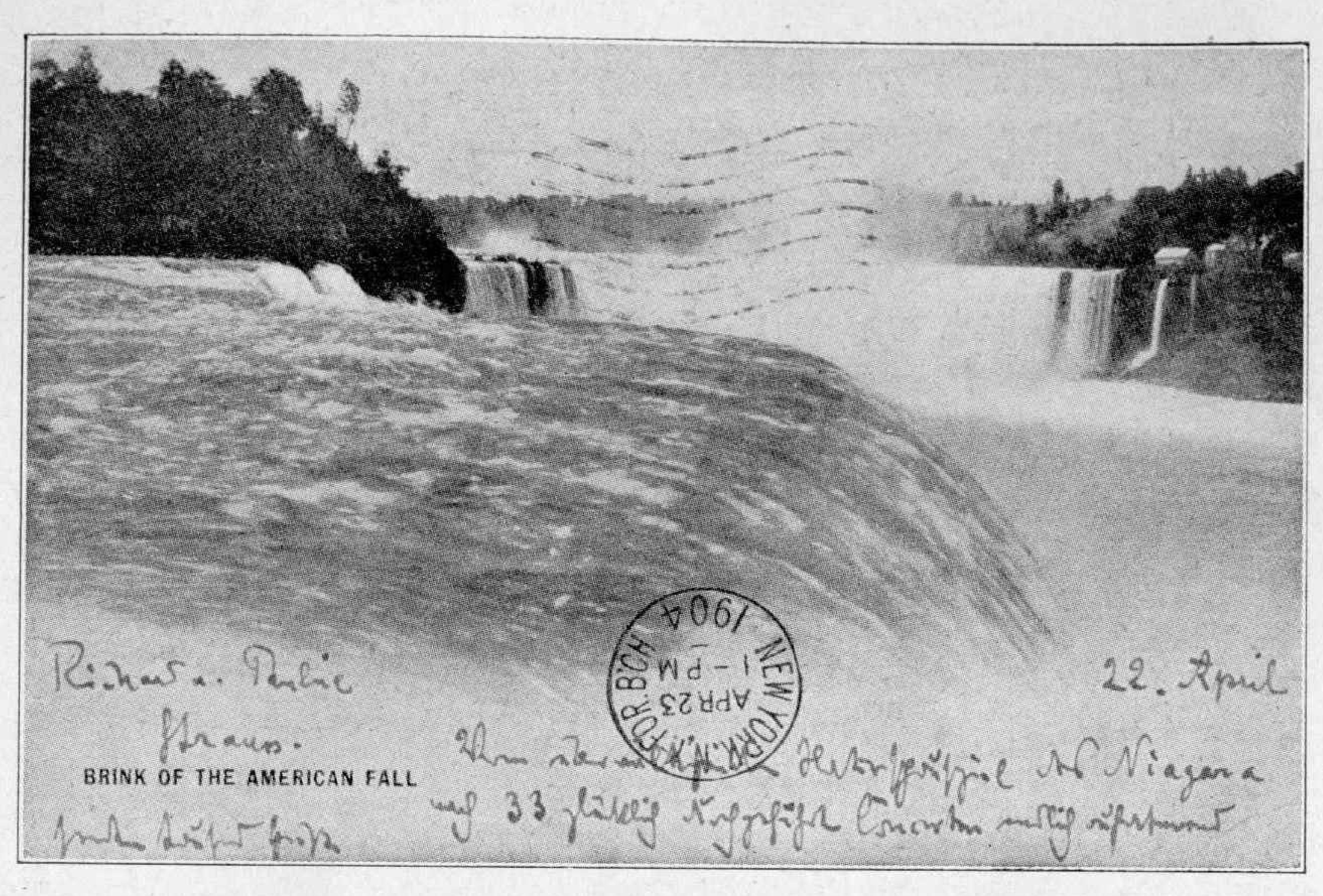
Richard Strauß
zur Zeit der Elektra



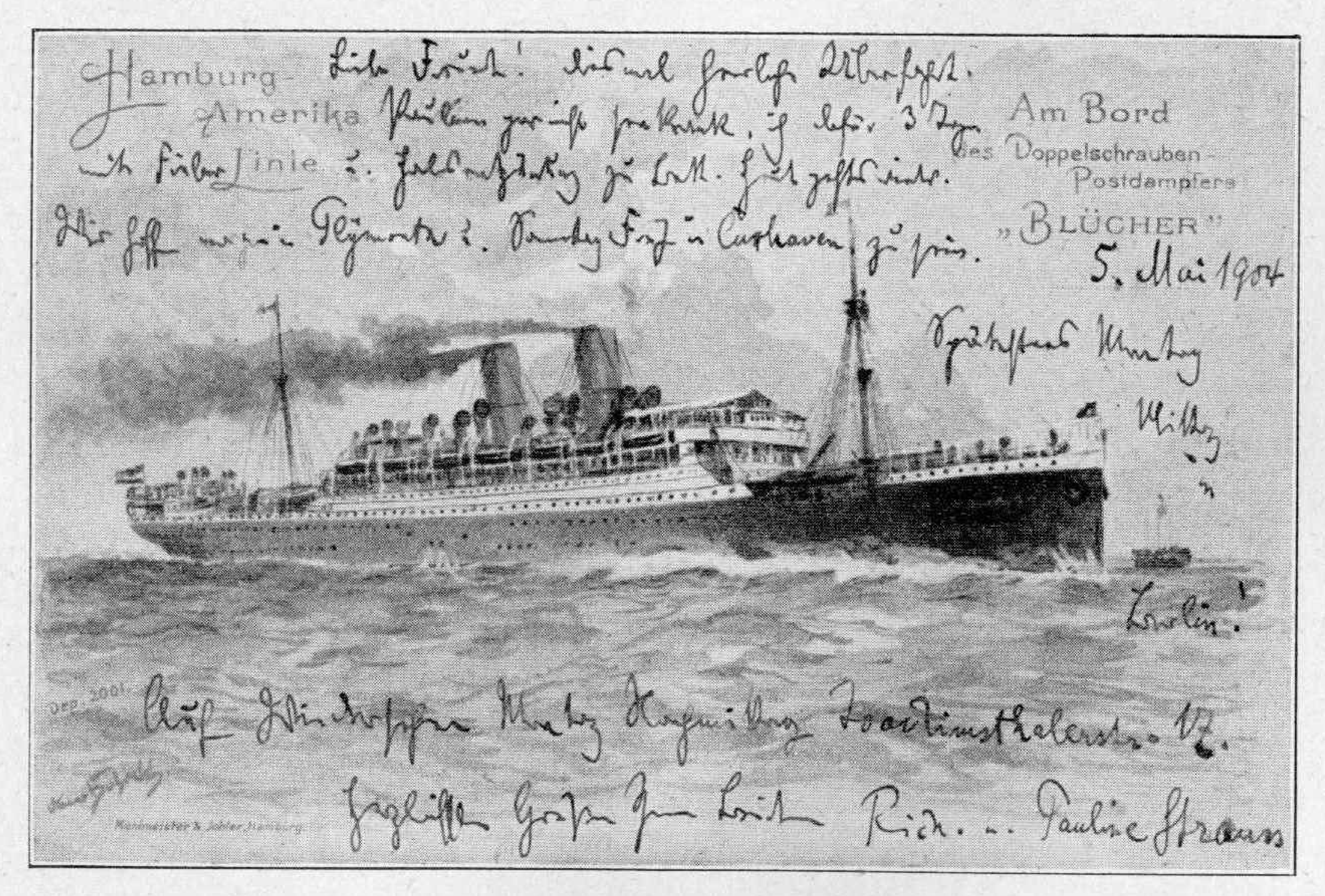
Richard Strauß und Gattin in Weimar



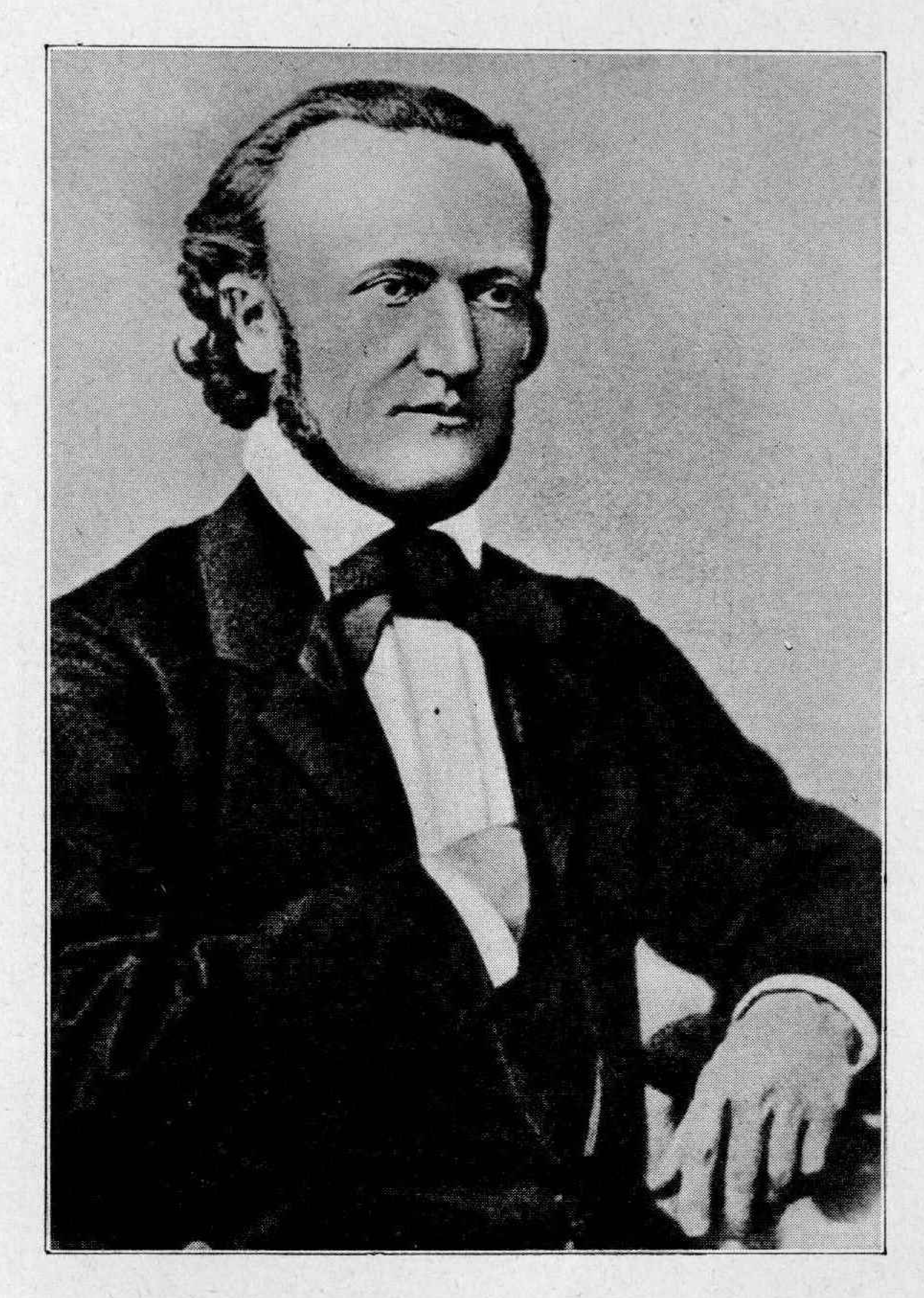
Familie Richard Strauß



Kartengruß Richard Straußens von den Niagarafällen
22. April 1904



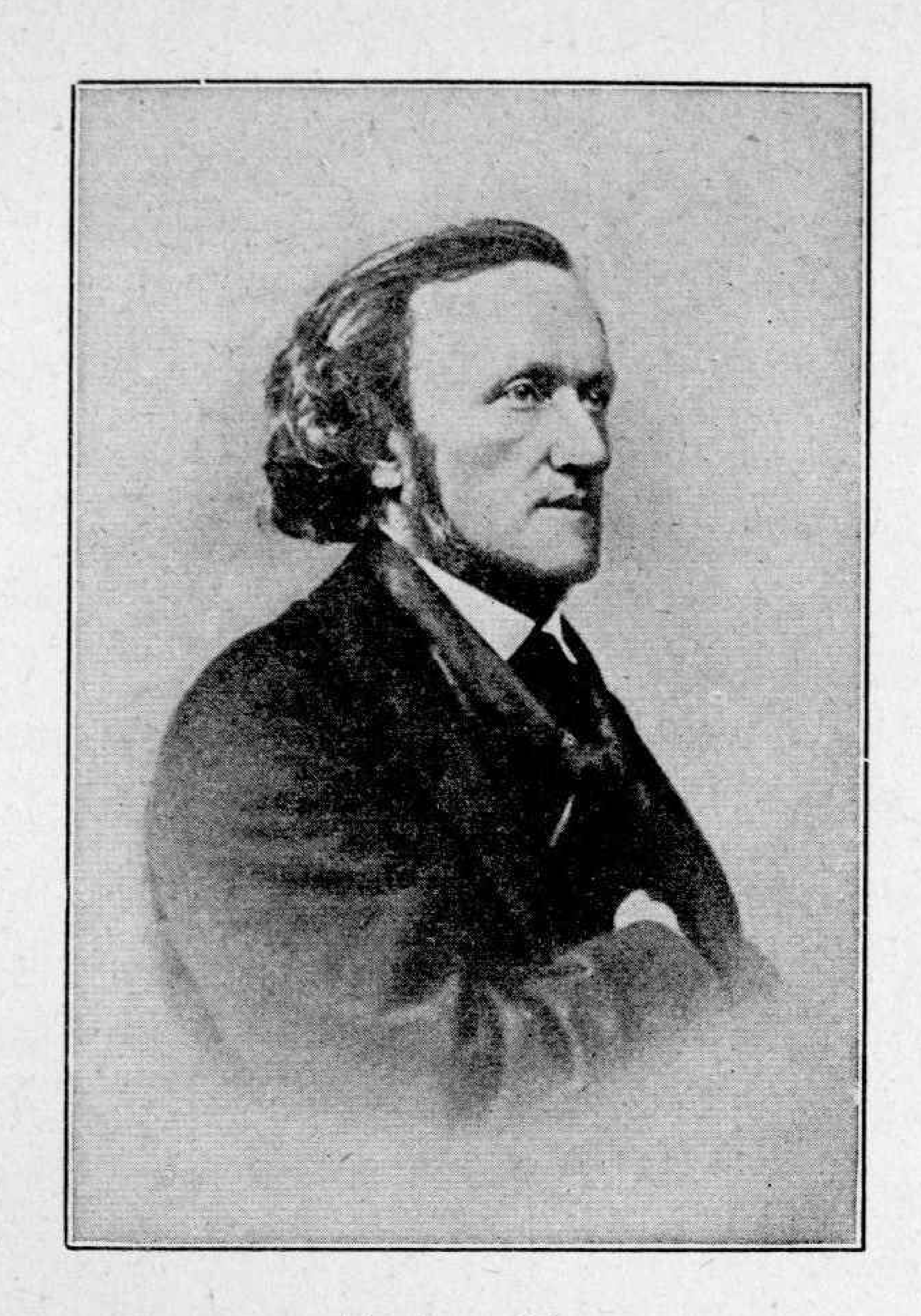
Kartengruß Richard Straußens von der Amerikafahrt
5. Mai 1904



Richard Wagner
Petersburger Aufnahme
1863



Petersburg, 1863

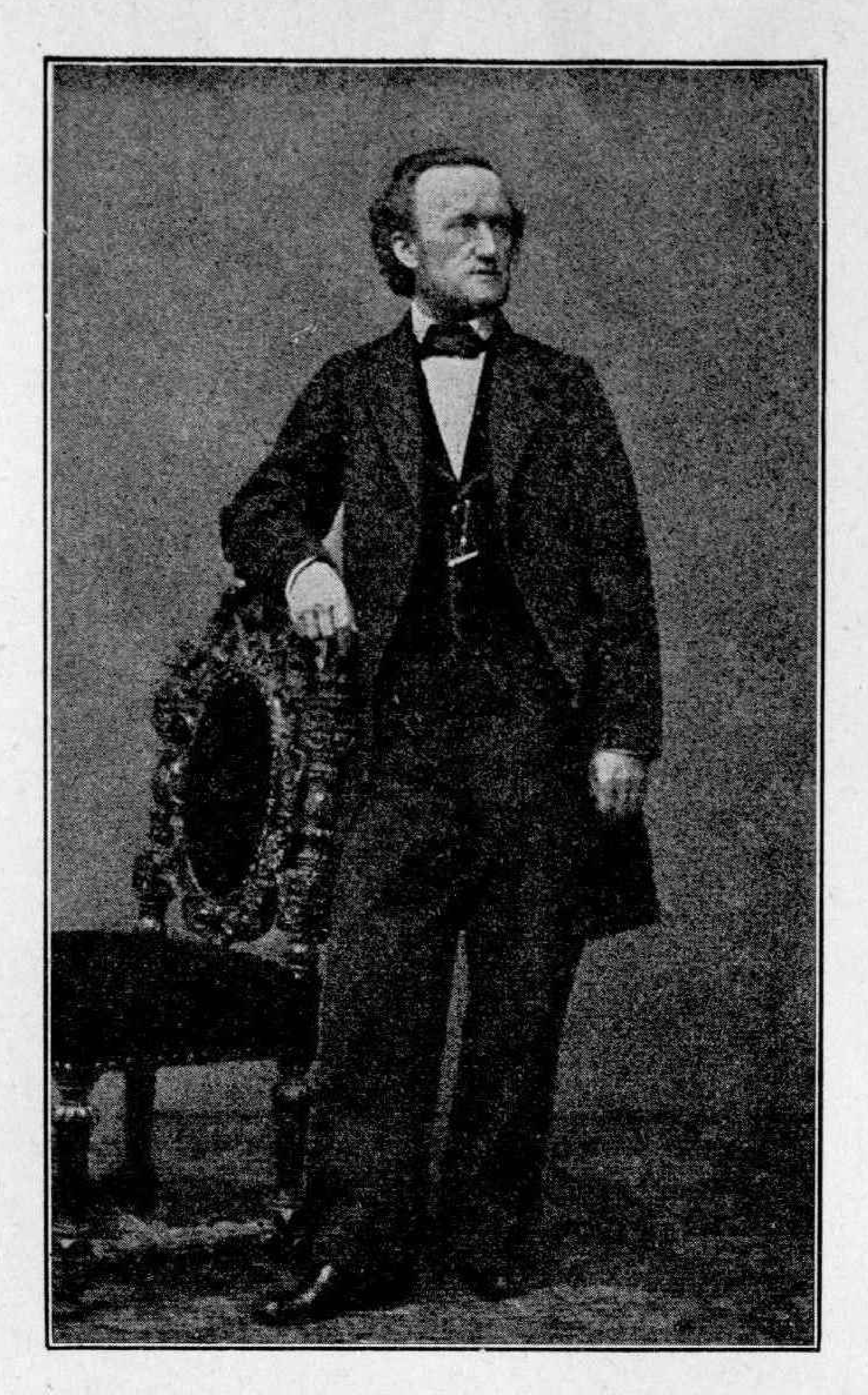


Paris, 1867

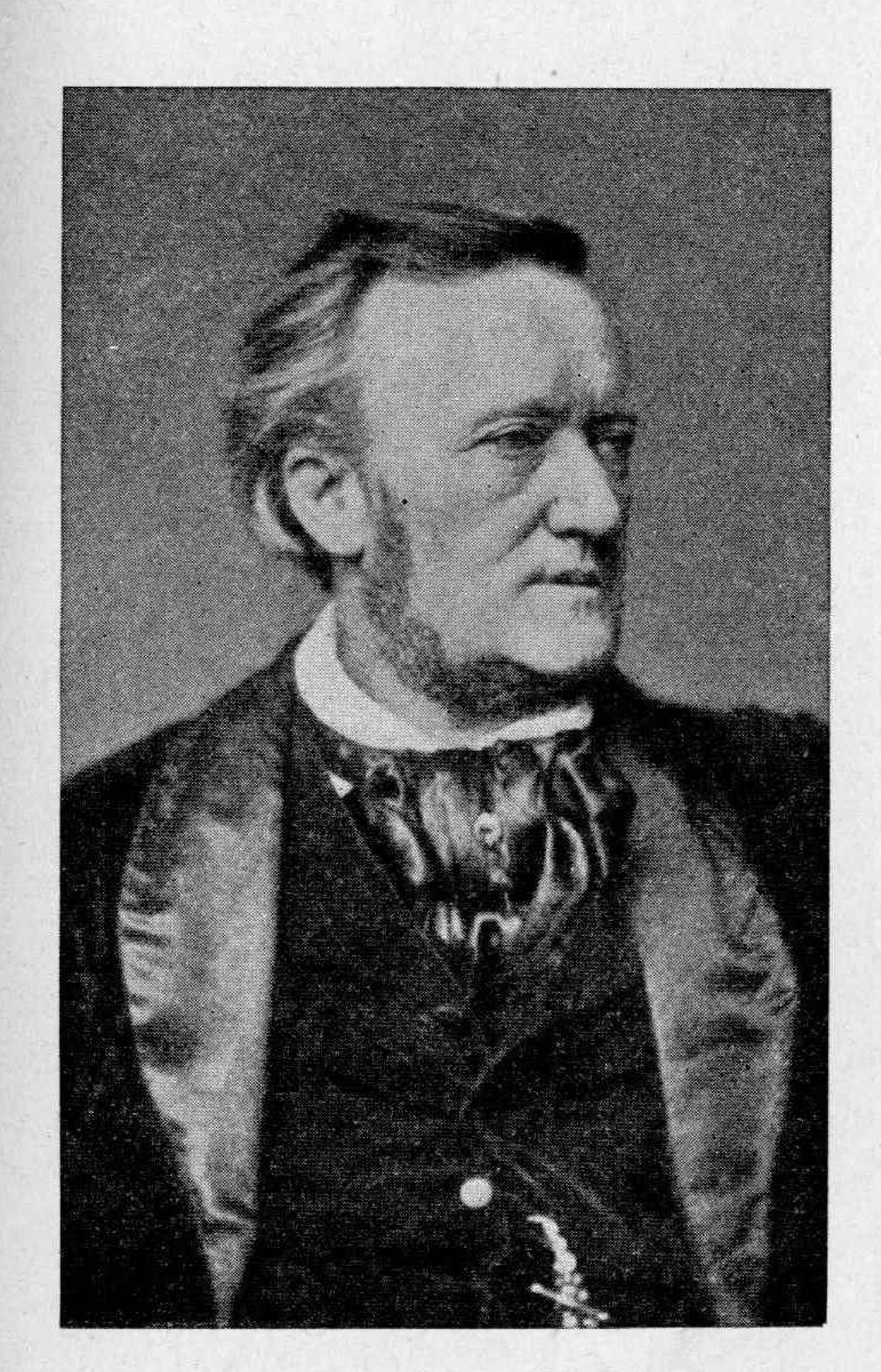


Wien, 1873

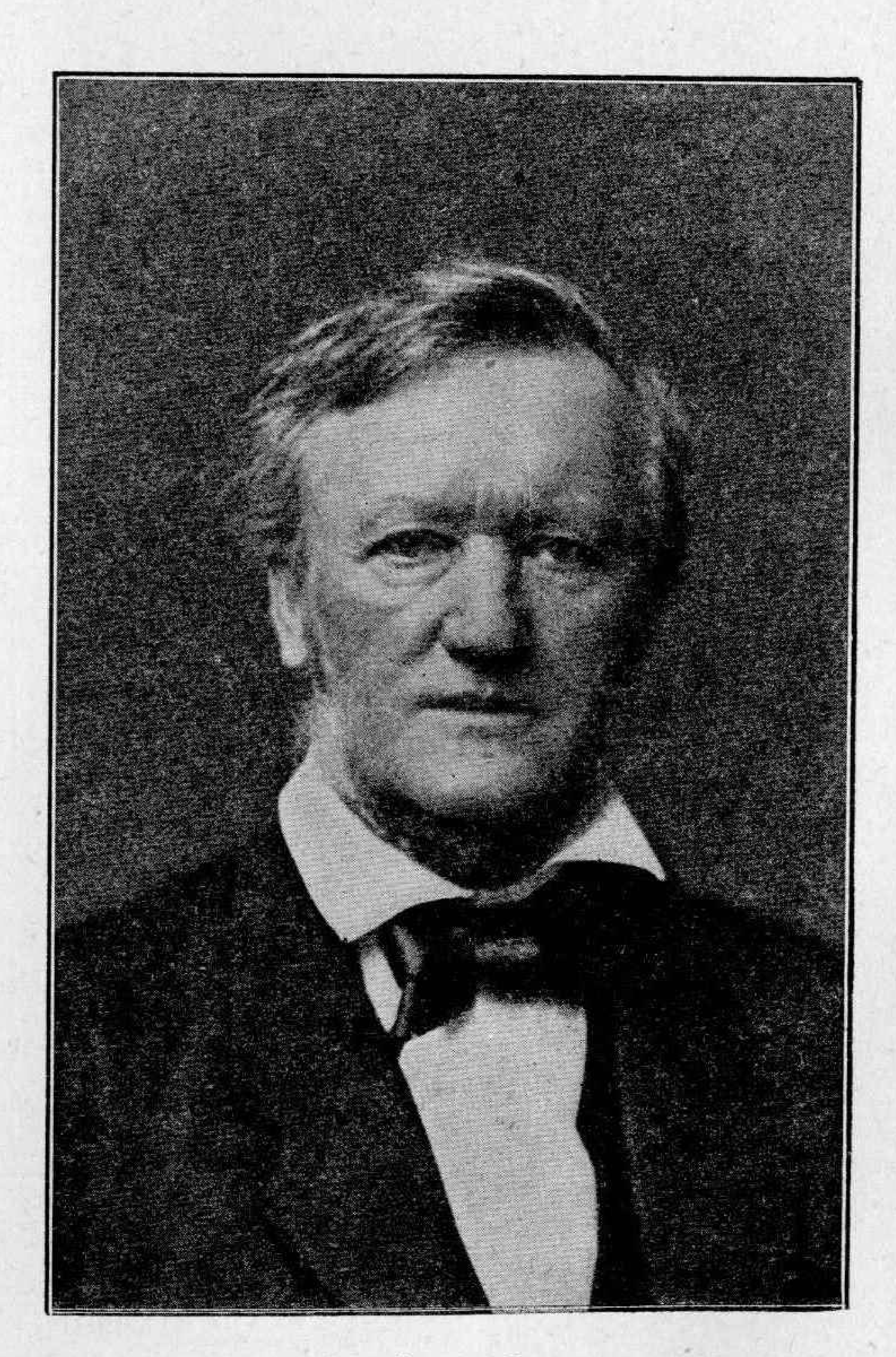
Photographische Bildnisse Richard Wagners



München, 1864



München, 1865



London, 1877

Photographische Bildnisse Richard Wagners

Die Meistersinger von Nürnberg

grosse komische Oper in 3 Aufzügen.

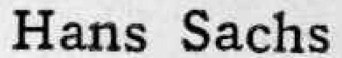
Personen.

Hans Sachs, Schuster. (Bass)
Thomas Pogner, Goldschmied. (Bass) } Meistersinger
Veit Hanslich, Schreiber. (Bass)
Konrad von Stolzing, ein junger Ritter. (Tenor)
Eva, Pogners Tochter (Sopran)
Magdalene, deren Amme (Alt)
(David, Sachs' Lehrbube (Tenor)

Meistersinger. Bürger und Frauen aller Zünfte. –
Volk. –

Nürnberg, um die Mitte des 16 Jahrhunderts.

Die Meistersinger von Nürnberg
Titel zum dritten Entwurf
Wien, November 1861



Hans Sachs


Walter von Stolzing

Figurinen von Franz Seitz zur Münchener Uraufführung der Meistersinger von Nürnberg 1868

F „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein;
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen
ein Garten lud mich ein
Gast ihm zu sein.“

F ~~„Fern~~
~~meiner Jugend gold'nen Thoren~~
~~zog ich einst aus,~~
~~in Betrachtung ganz verloren:~~
~~väterlich Haus,~~
~~kindliche Wiege,~~
~~lebet wohl! ich eil', ich fliege~~
~~einer neuen Welt nun zu.“~~

F „Wonnig entragend dem seligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilsaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum.“

F ~~„Stern~~
~~meiner einsam trauten Nächte,~~
~~leuchte mir klar,~~
~~daß mein Pfad zum Glück mich brächte:~~
~~mütterlich wahr~~
~~helle mein Auge,~~
~~daß es treu zu finden tauge,~~
~~was mein Herz erfüll' mit Gluth.“~~

F „Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
voll Blut und Duft
geht schnell die Luft; –
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen, –
im Garten lud ich ein –
garstig und fein.“ –

F ~~„Fern~~
~~meiner Jugend gold'nen Thoren~~
~~zog ich einst aus,~~
~~in Verachtung ganz verloren:~~
~~Vater im Haus,~~
~~Kind in der Wiege!~~
~~Lebet wohl! denn eilig pflüge~~
~~ich mein neues Feld nun zu.“~~

Richard Wagners Korrekturen der ursprünglichen Fassung der Dichtung
der Meistersinger von Nürnberg
(1862)



Die [illegible] am Gewande sind mir unverständlich, der Bart ist [illegible] jedenfalls [illegible].

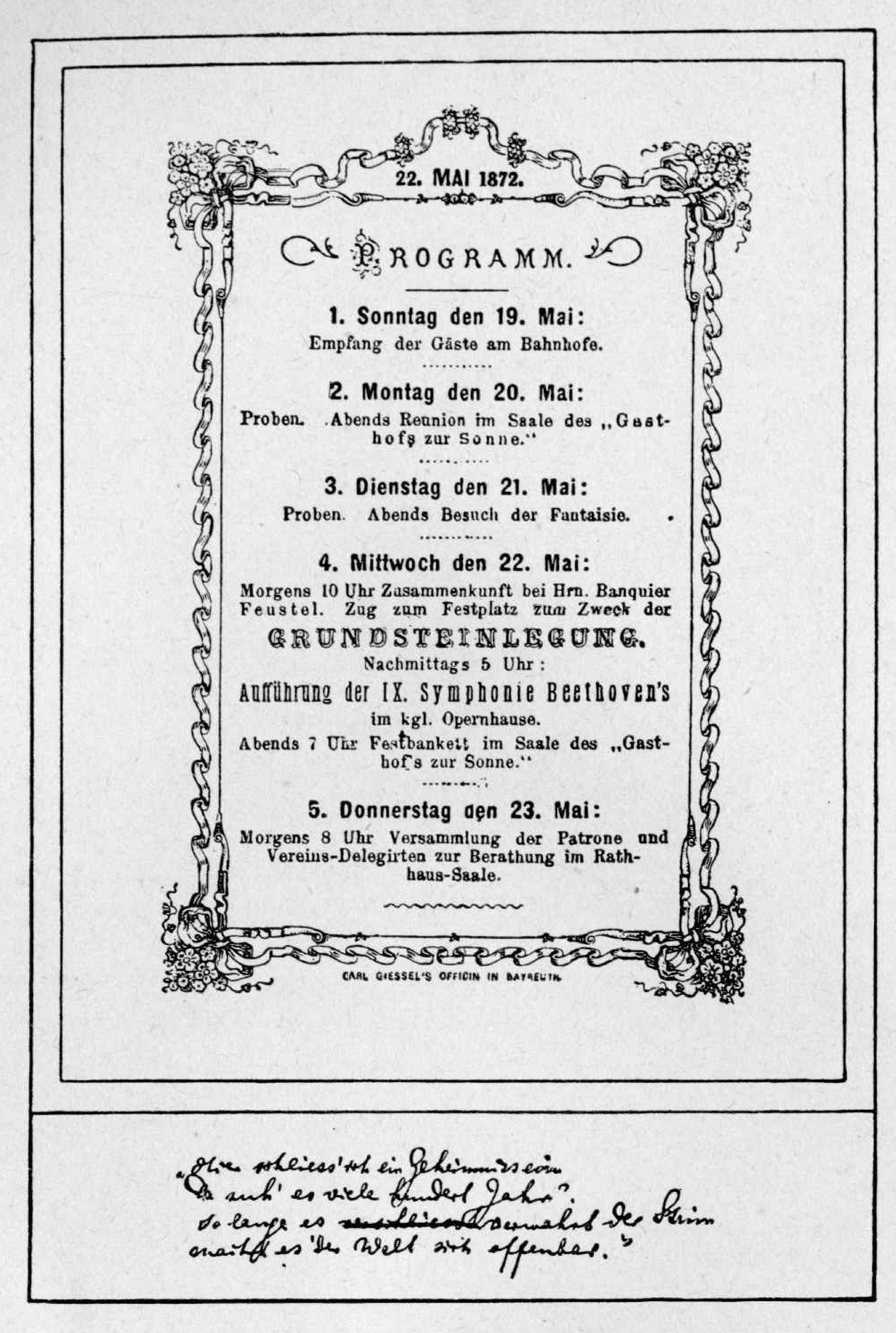
Alberich



Fricka's Hauptgewand besser in roth-braune (purpur) Farbe. Statt dieses geschmückten Silberpanzergürtels wäre ihr zu geben vielleicht etwas Schmuck im Haar. –

Fricka

Figurinen für die erste Aufführung des Rheingold in München, 1869, von Franz Seitz mit Wagners kritischen Bemerkungen



22. MAI 1872.

PROGRAMM.

1. Sonntag den 19. Mai:
Empfang der Gäste am Bahnhofe.

2. Montag den 20. Mai:
Proben. Abends Reunion im Saale des „Gasthofs zur Sonne."

3. Dienstag den 21. Mai:
Proben. Abends Besuch der Fantaisie.

4. Mittwoch den 22. Mai:
Morgens 10 Uhr Zusammenkunft bei Hrn. Banquier Feustel. Zug zum Festplatz zum Zweck der

GRUNDSTEINLEGUNG.

Nachmittags 5 Uhr:
Aufführung der IX. Symphonie Beethoven's
im kgl. Opernhause.
Abends 7 Uhr Festbankett im Saale des „Gasthofs zur Sonne."

5. Donnerstag den 23. Mai:
Morgens 8 Uhr Versammlung der Patrone und Vereins-Delegirten zur Berathung im Rathhaus-Saale.

CARL GIESSEL'S OFFICIN IN BAYREUTH.

„Hier schliess' ich ein Geheimniss ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

Programm zur Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth und Wagners Spruch für die im Grundstein verwahrte Kapsel

Muss ich das Vertrauen in mich setzen, die hier gemeinte künstlerische Leistung zum vollen Gelingen zu führen, so fasse ich den Muth dazu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist, und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, wie in dem Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichster Entstellung dahin siechte. Ich vertraue dafür vor allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiss, wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsche Meister ihnen denselben wach ruft; ich vertraue auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, dass sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst zu der ächten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler, und darf dies laut aussprechen an dem Tage, der eine so auserwählte Schaar derselben auf meinen blossen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes um mich versammelte

Aus dem Manuskript von Wagners Rede zur Grundsteinlegung des Festspielhauses

Letzte Bitte
an meine lieben Genossen.

! Deutlichkeit !

— Die grossen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. —

Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem Anderen; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blickend, nie gerad' aus. —

Letzter Wunsch:
Bleibt mir gut, Ihr Lieben!

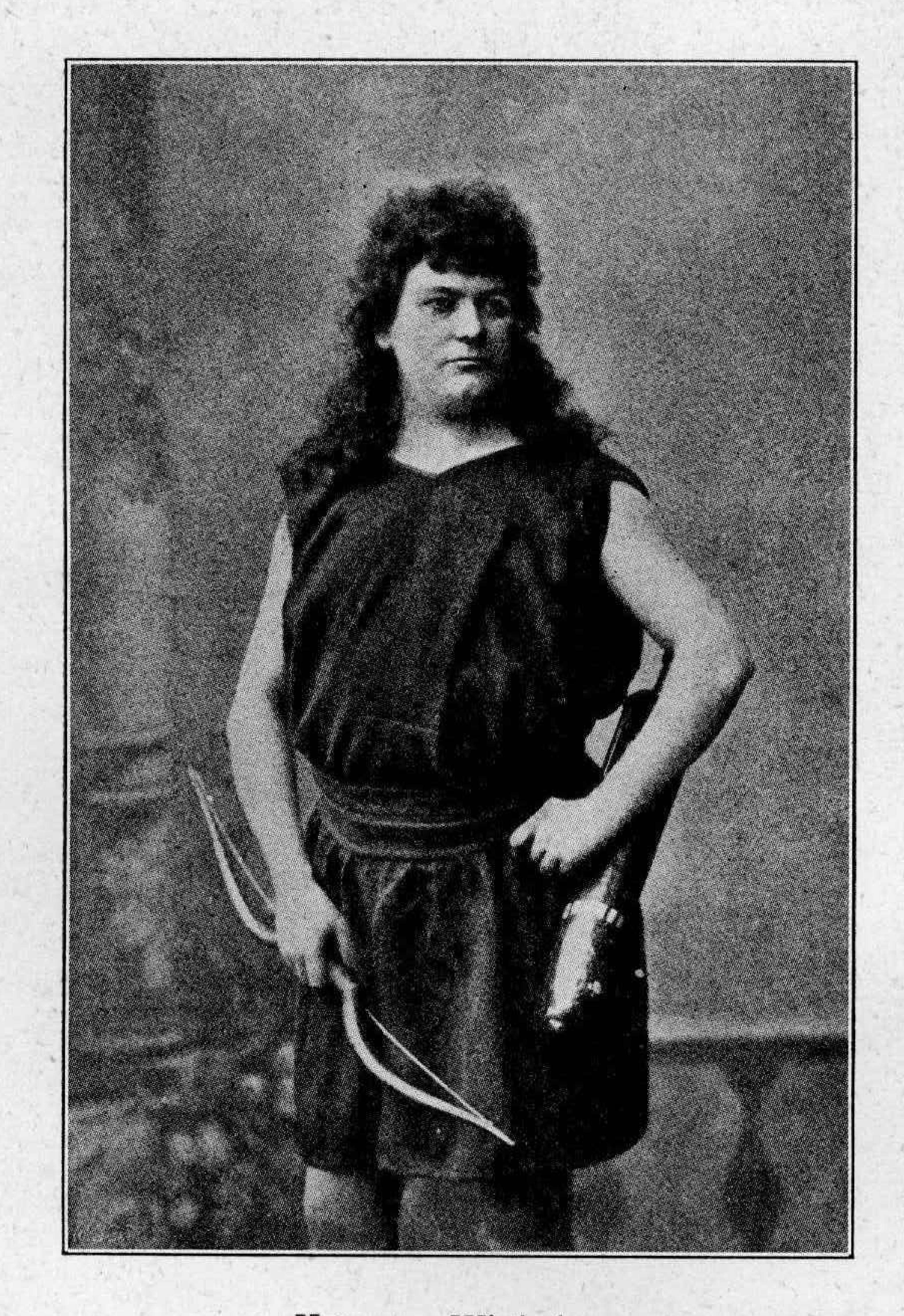
Bayreuth, 13 August 1876.

Richard Wagner

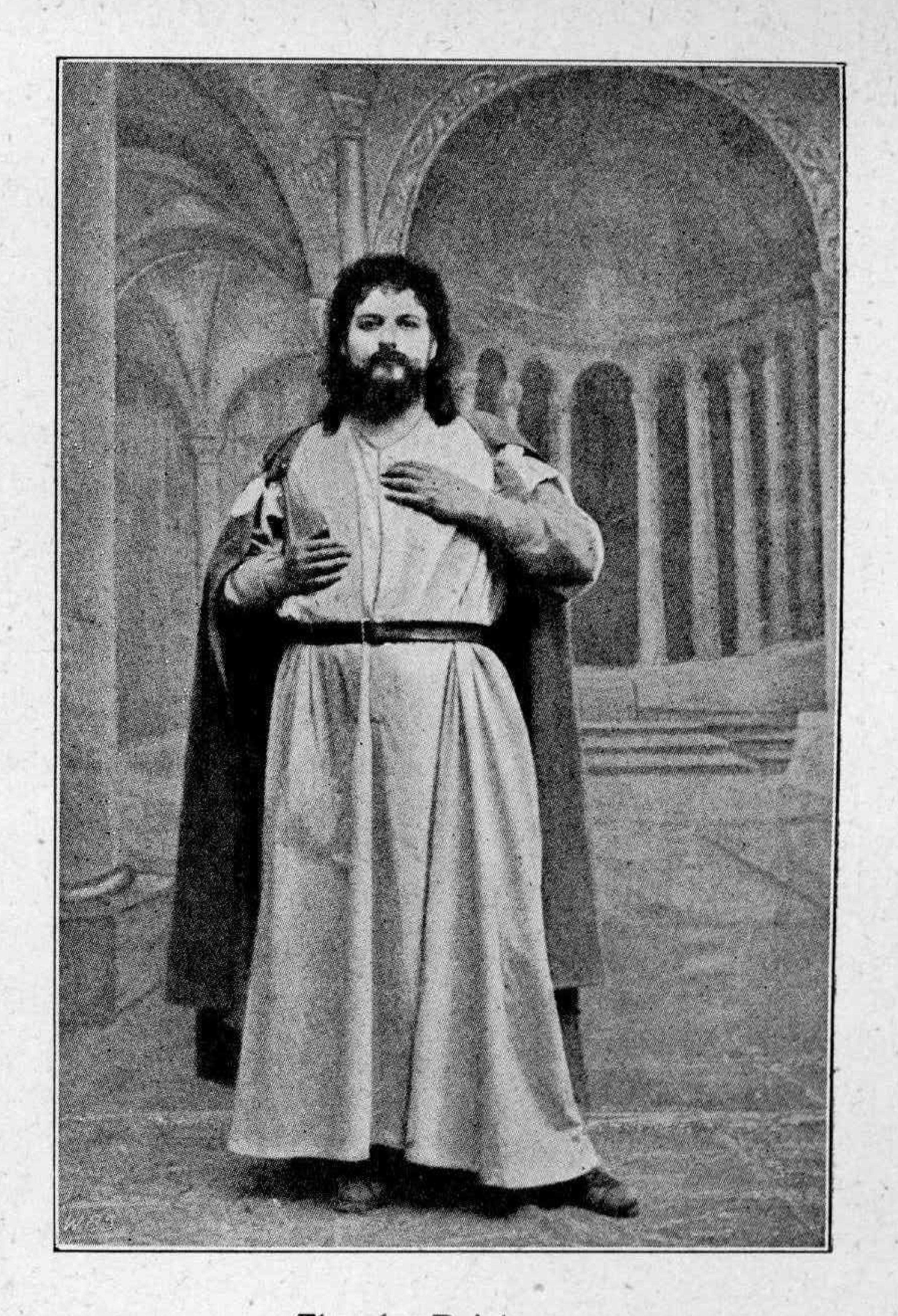
Die letzte Bitte Richard Wagners
an seine Künstler am Tage des ersten Bayreuther Festspiels



Hermann Levi, Paul Joukowskij, Fritz Brandt
vom ersten Parsifal-Jahr
1882

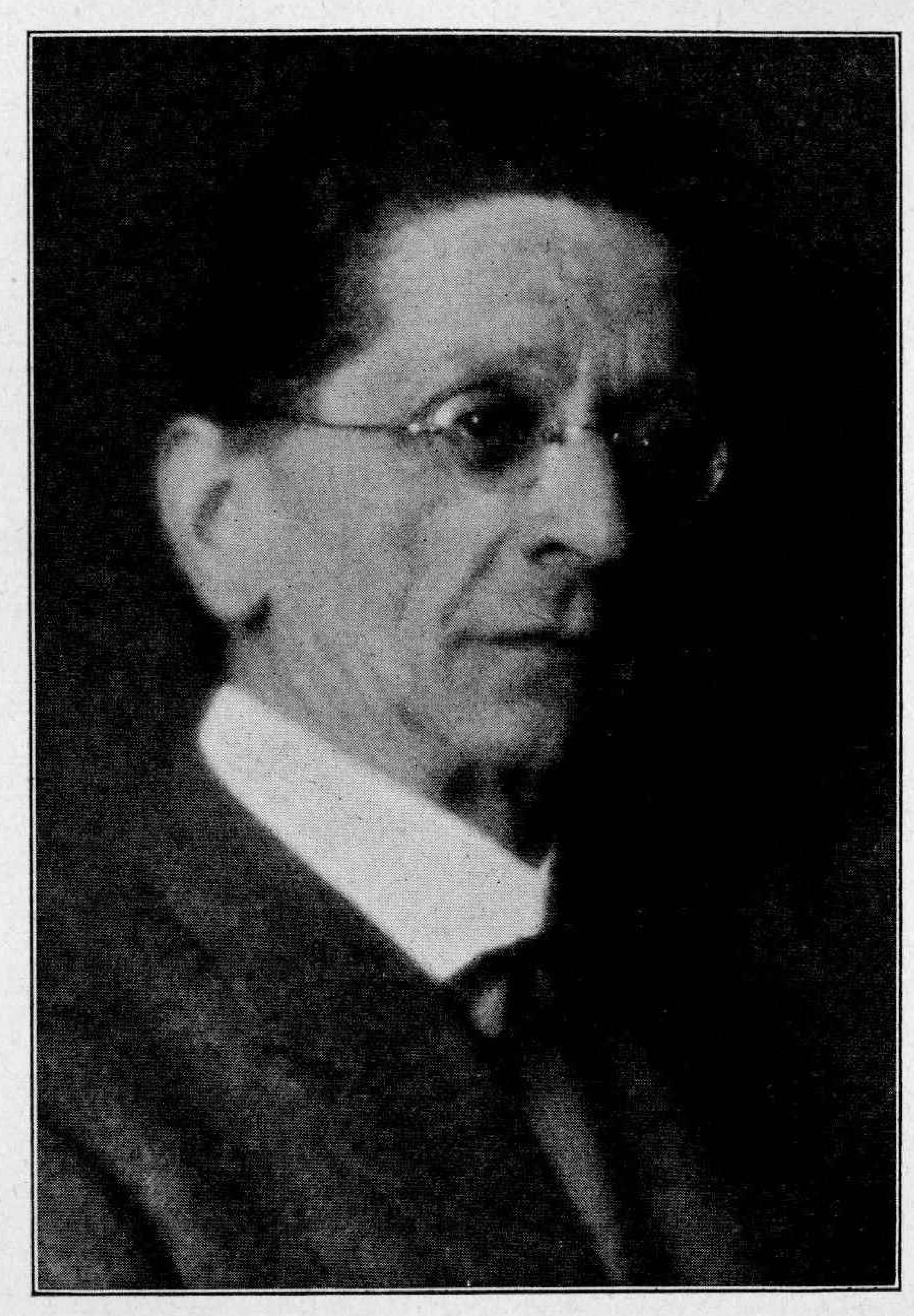


Hermann Winkelmann



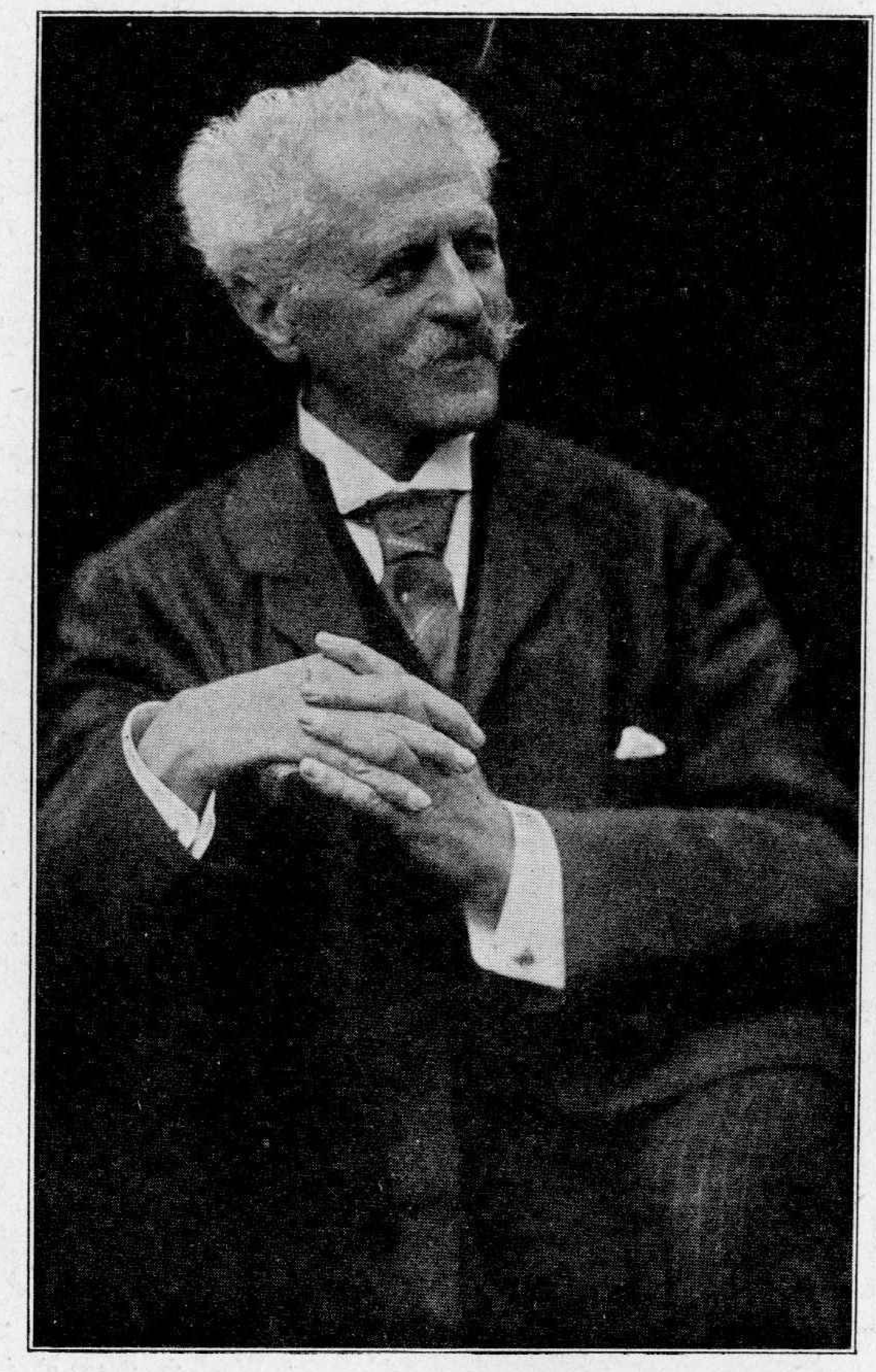
Theodor Reichmann

Die Darsteller des Parsifal und Amfortas bei der ersten Aufführung des Parsifal in Bayreuth, 1882



Schlosser & Wenisch, Prag, phot.

Alexander Zemlinsky
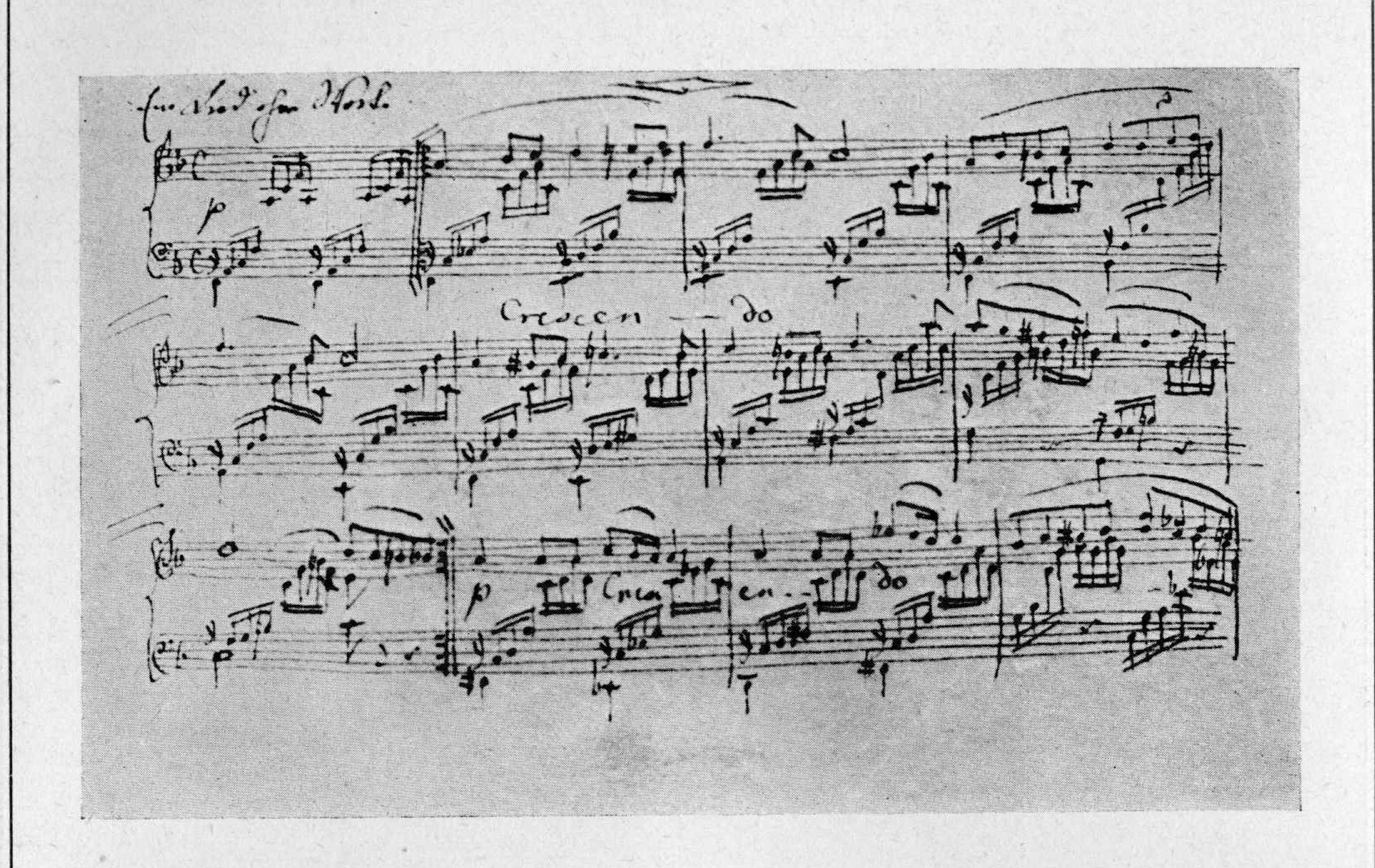


Gertrud Ochs, phot.
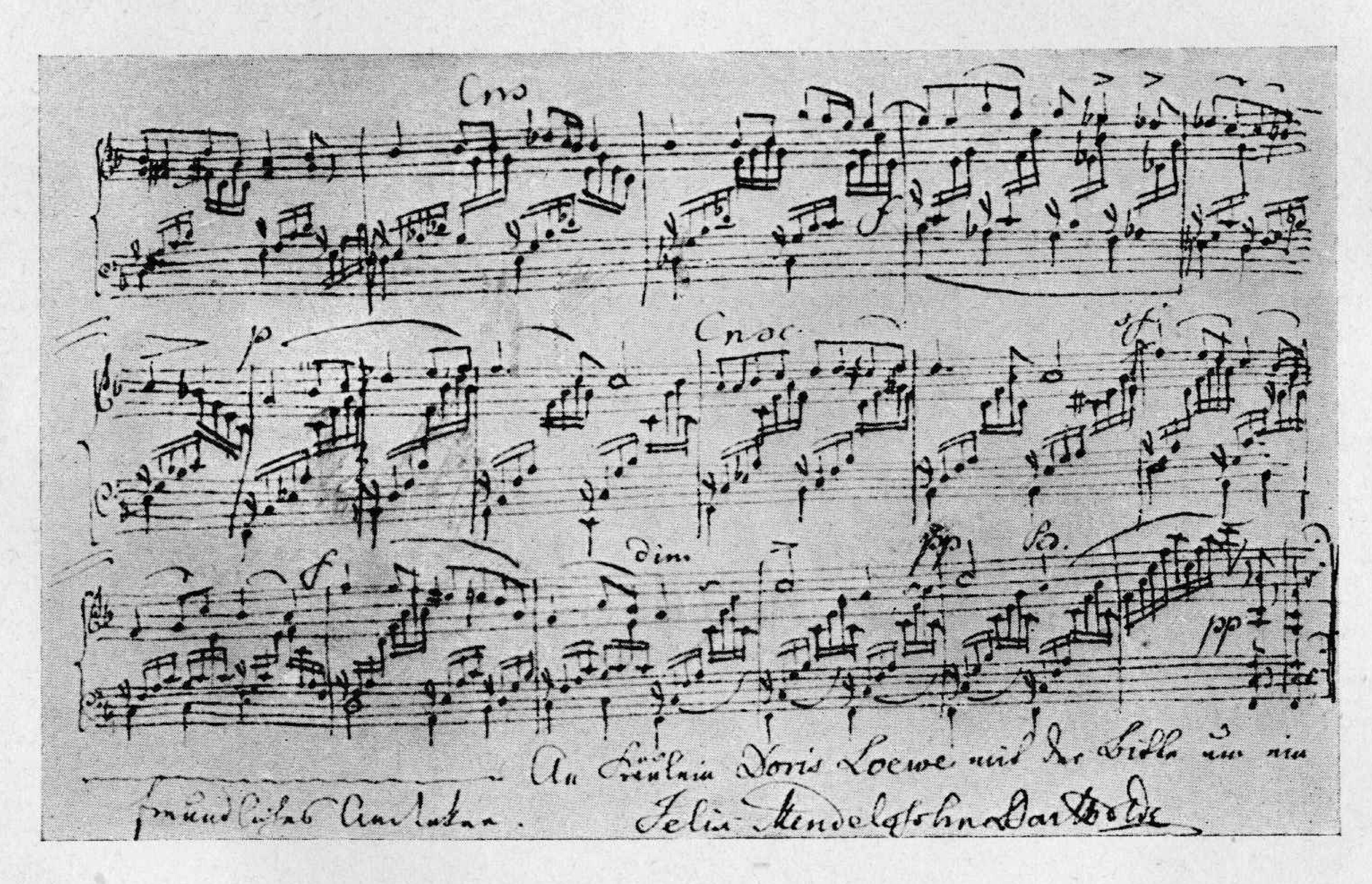
Siegfried Ochs



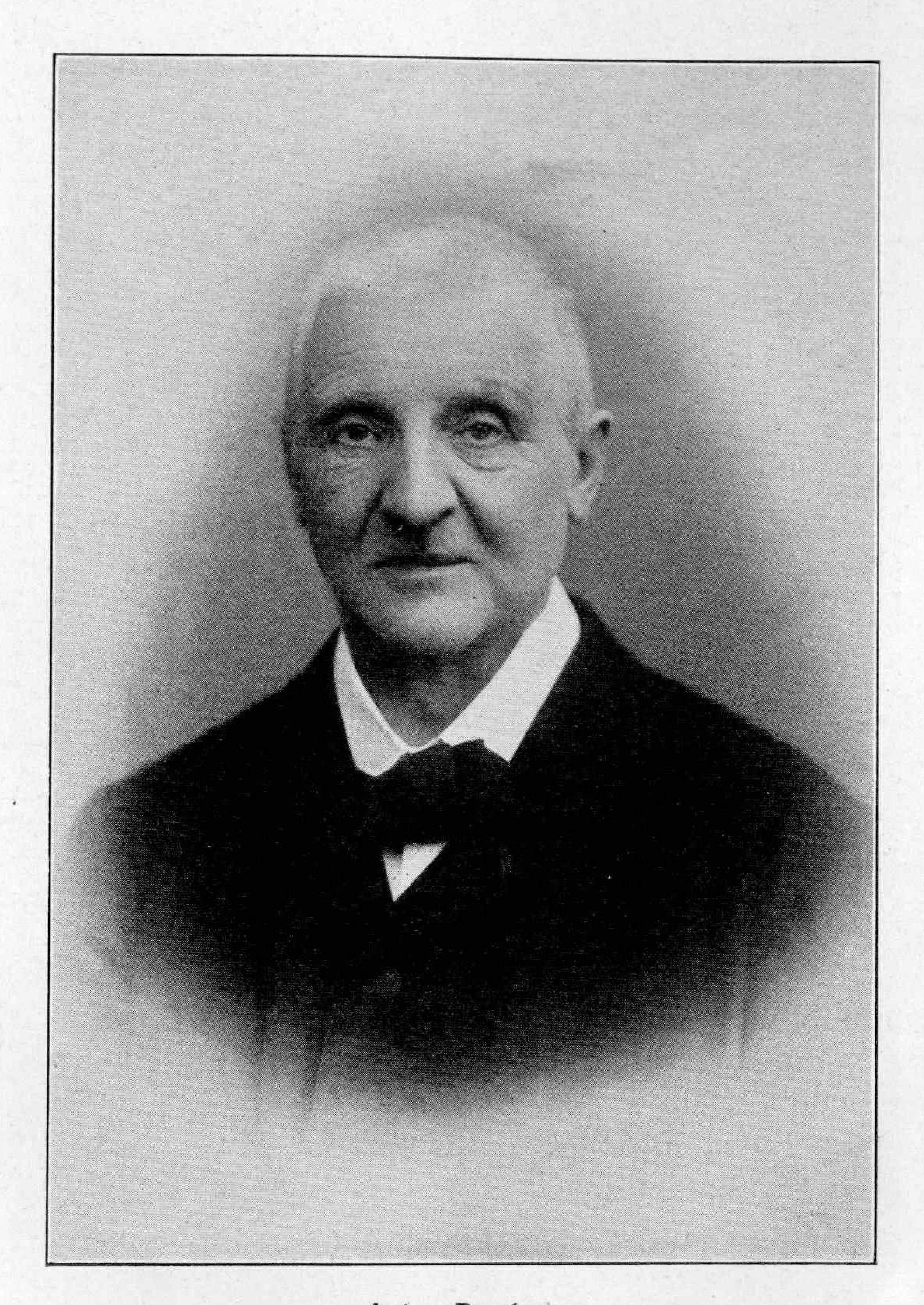
E. Hoenisch, Leipzig, phot.

Julius Klengel

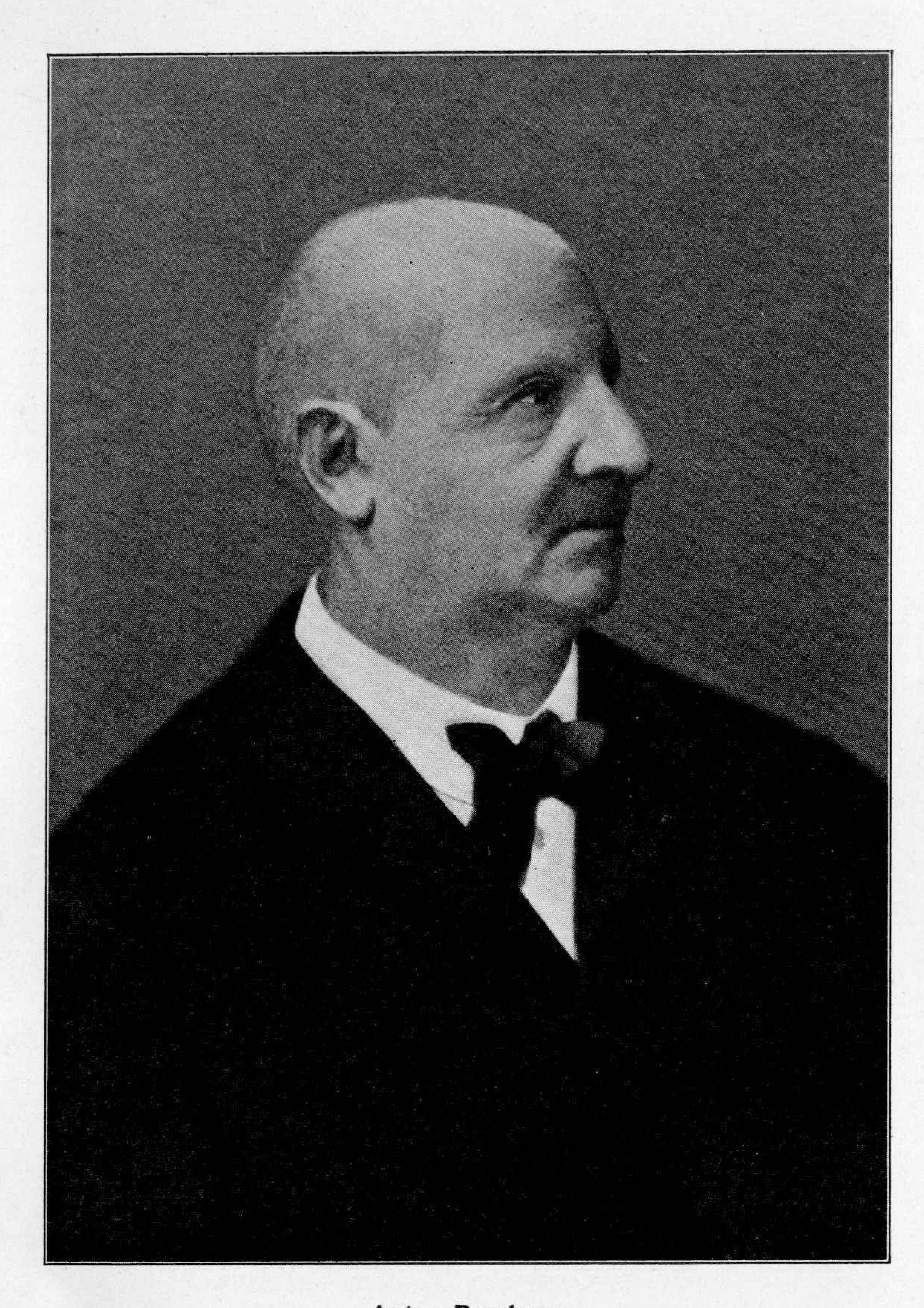




Ein unbekanntes Lied ohne Worte von Felix Mendelssohn



Anton Bruckner
(etwa 1890)



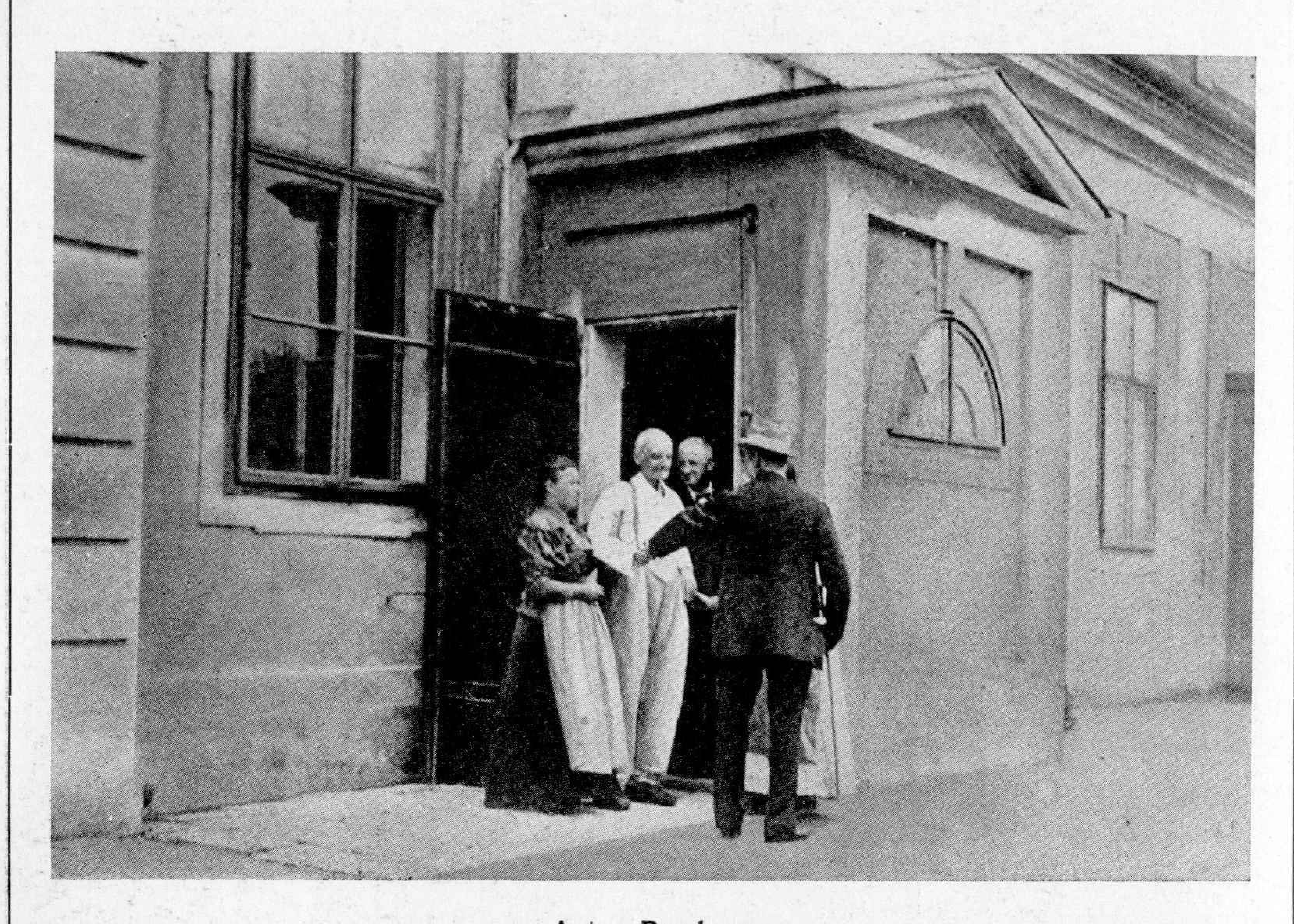
Anton Bruckner
(Münchener Aufnahme von 1885)



Anton Bruckner
(etwa 1845)



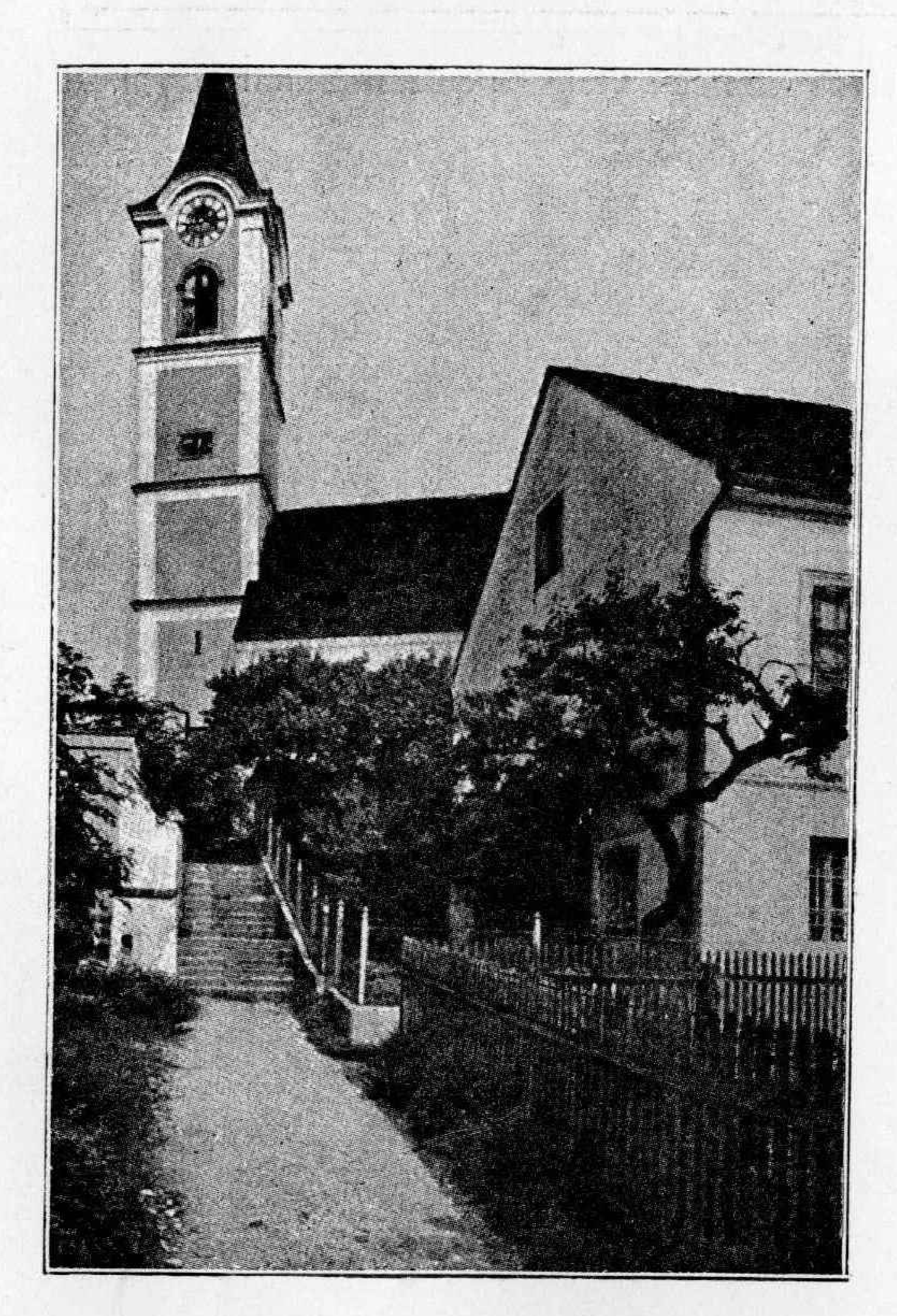
Anton Bruckner
(etwa 1861)



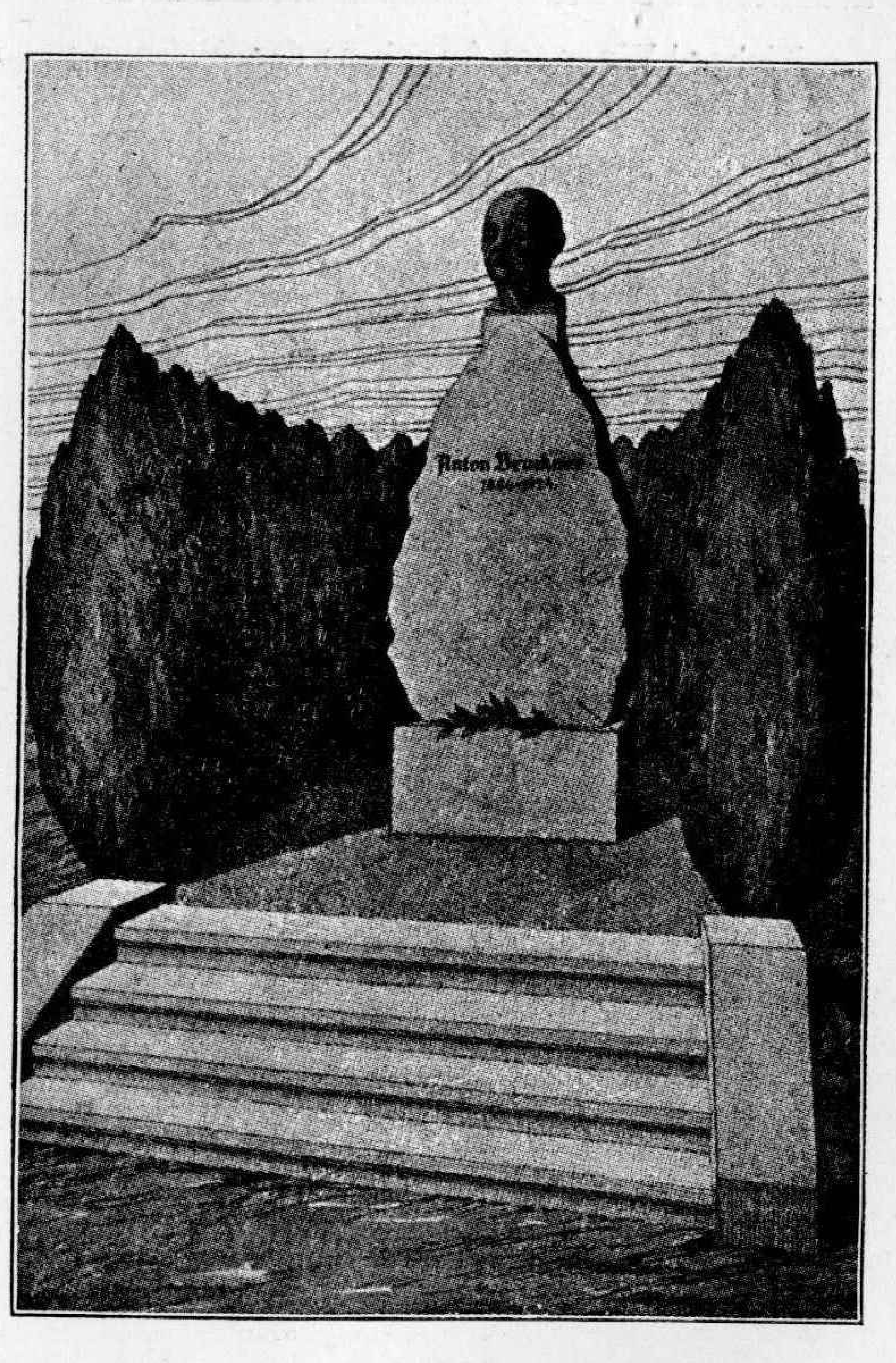
Anton Bruckner
am Eingang seiner Wohnung im Belvedere in Wien
(Letzte Aufnahme des Meisters)



Bruckners Geburtshaus in Ansfelden



Die Kirche zu Ansfelden



Der Gedenkstein in Ansfelden

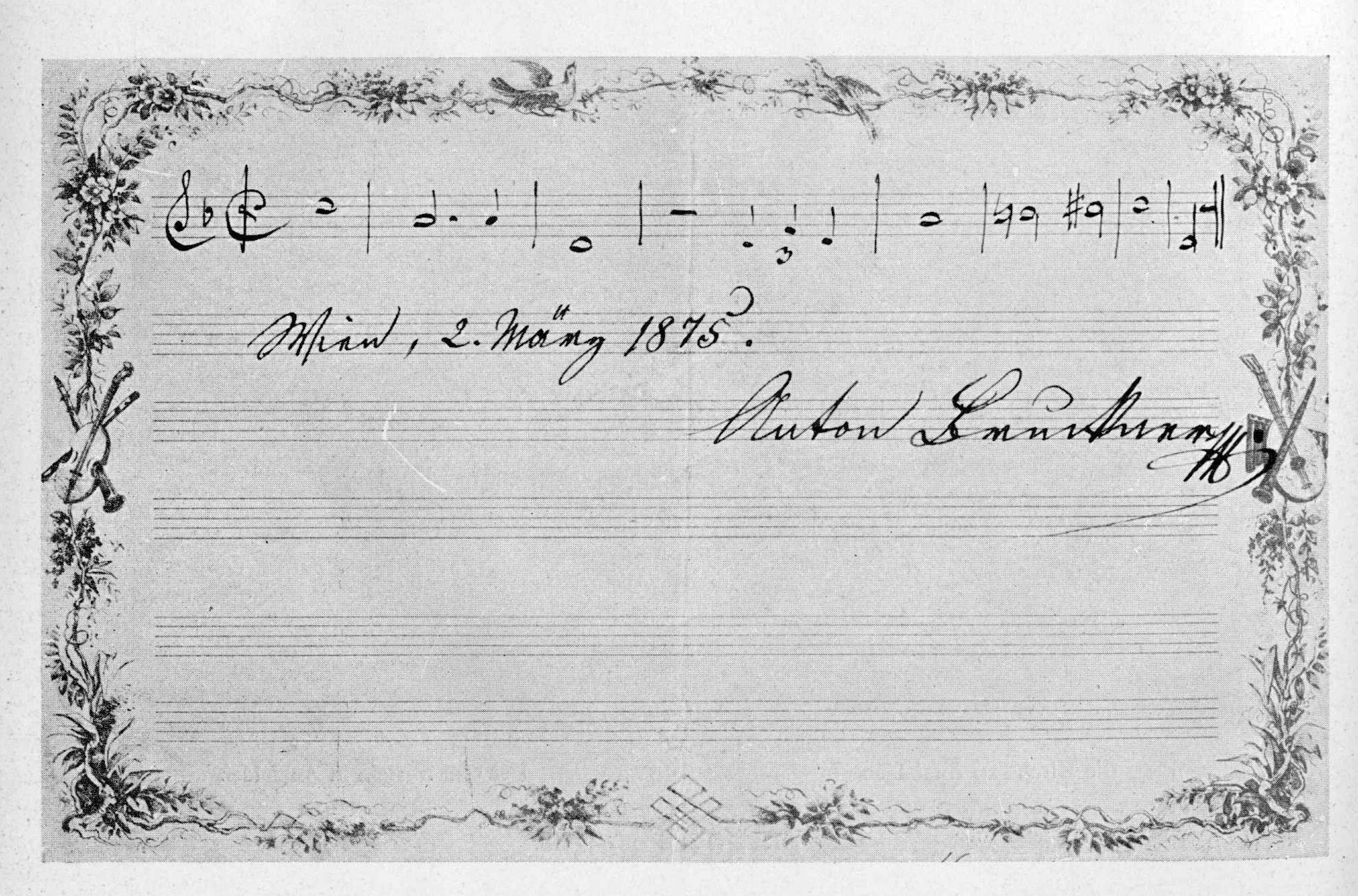
Symfonie in Dmoll, wo die Trompete das Thema beginnt.

A. Bruckner m. p.

Ja! Ja! Herzlichen Gruss!

Richard Wagner

Richard Wagners Annahme der Widmung von Anton Bruckners Dritter Sinfonie in d-moll (1873)



Bruckners Niederschrift des Hauptthemas des ersten Satzes seiner Dritten Sinfonie